

Cid Knipel Moreira

**ROBERT FROST: A TRADUÇÃO POÉTICA DO TRABALHO E
O TRABALHO DA TRADUÇÃO POÉTICA**

Dissertação apresentada ao Curso de
Lingüística Aplicada do Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre em Lingüística Aplicada na área
de Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchell
Sabinson

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1995

UNIDADE BC
 N.º CHAMADA: T/UNICAMP
M813r
 V. 1
 TÍTULO 125789
 PROC. 433/95
 C ☐ D ☒ X ☐
 PREÇO R\$ 11,00
 DATA 30/09/95
 N.º CPD

CM-00077193-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

M813r

Moreira, Cid Knipel ~~Moreira~~

Robert Frost: a tradução poética do trabalho e o trabalho da tradução poética / Cid Knipel Moreira. - - Campinas, SP : [s.n.], 1995.

Orientador: Eric Mitchell Sabinson

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Frost, Robert Lee. 2. * Literatura norte-americana. 3. Poesia. 4. Tradução e interpretação. 5. Pragmatismo. I. Sabinson, Eric Mitchell. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Eric Mitchell Sabinson

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson - Orientador

Iumna Maria Simon

Profa. Dra. Iumna Maria Simon

João Wanderley Geraldi

Prof. Dr. João Wanderley Geraldi

Profa. Dra. Eunice Ribeiro Henriques

(Suplente)

Este exemplar é a cópia final da tese
defendida por Cid Knipfel

Moreira

e aprovada pela Comissão Julgadora em
25, 08, 1995

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Em memória de

Flavio Maia (1949-1993), poeta da Barra Funda (em sentido literal e figurado)

e de

Romel Alves Costa (1946-1994), terapeuta e poeta reichiano.

Embora não possa mais partilhar de sua presença, dedico-lhes afetuosamente este trabalho, pelo apoio que deles sempre recebi, pelas críticas que, cada um por seu turno, teria a me oferecer, e pela fé que sempre partilhamos de que é possível equilibrar amor, trabalho e conhecimento.

Agradecimentos

A todos os professores, colegas e funcionários do IEL que, nos últimos três anos, vêm me ajudando a acreditar na organização acadêmica do saber. A todos os funcionários de arquivos e bibliotecas públicos e privados que tornaram possível a coleta dos dados necessários à realização deste trabalho.

Aos professores João Wanderley Geraldi e Iumna Maria Simon pela paciência e dedicação com que leram e criticaram os primeiros esboços desta dissertação.

E um agradecimento frostiano ao meu orientador, Eric Mitchell Sabinson, em quem certamente encontrei eco para minha própria “selvageria”. Felizmente, encontrei também nele mais que “um esteio momentâneo contra a confusão”. Sem este encontro, não acredito que esta dissertação pudesse virar realidade.

Sumário

Página

Primeira Parte

A Tradução Poética do Trabalho

Antecedentes	12
Frost: o trabalho e sua tradução em poesia	16
A formação do poeta	27
Frost no Brasil	
<i>O Congresso Internacional de Escritores</i>	41
<i>A tradução de Frost no Brasil</i>	49
<i>A tradução de "Selected Poems"</i>	53
<i>Traduções de poemas isolados</i>	56

Segunda Parte

O Trabalho da Tradução Poética

Introdução	74
A Prosa de Frost	75
"Sobre Emerson"	79
"A Figura que um Poema Cria"	87
A Poesia de Frost	91
Comentários à tradução dos poemas	
1. De <i>A Boy's Will</i>	92
2. De <i>North of Boston</i>	97
3. De <i>Mountain Interval</i>	98
4. De <i>New Hampshire</i>	100
5. De <i>West-Running Brook</i>	101
6. De <i>A Further Range</i>	102

7. De <i>A Witness Tree</i>	104
8. De <i>Steeple Bush</i>	104
Poemas de <i>A Boy's Will</i>	
<i>Into My Own</i>	108
De Bem Comigo	109
<i>Mowing</i>	110
Ceifando	111
<i>Going for water</i>	112
Buscando água	113
<i>The Trial by Existence</i>	114
A Provação pela Existência	115
<i>The Tuft of Flowers</i>	120
O Tufo de Flores	121
<i>Reluctance</i>	124
Relutância	125
Poemas de <i>North of Boston</i>	
<i>Mending Wall</i>	127
Consertando o Muro	128
<i>A Servant to Servants</i>	131
Uma Criada dos Criados	132
<i>After Apple-Picking</i>	143
Após a Apanha de Maçãs	144
Poemas de <i>Mountain Interval</i>	
<i>The Road Not Taken</i>	148

O Caminho Não Seguido	149
<i>An Old Man's Winter Night</i>	150
Um Velho em Noite de Inverno	151
<i>The Telephone</i>	152
O Telefone	153
<i>The Oven Bird</i>	154
O João-de-Barro	155
<i>Birches</i>	156
Vidoeiros	157
Poemas de <i>New Hampshire</i>	
<i>The Witch of Coös</i>	161
A Bruxa de Coös	162
<i>Fire and Ice</i>	171
Fogo e Gelo	172
<i>Dust of Snow</i>	173
Poeira de Neve	174
<i>Nothing Gold Can Stay</i>	175
Nada de Ouro Jamais Duraria	176
<i>Stopping by Woods on a Snowy Evening</i>	177
Parando nos Bosques em Noite de Neve	178
<i>The Kitchen Chimney</i>	179
A Chaminé da Cozinha	180
<i>Gathering Leaves</i>	181
Catando Folhas	182

Poemas de *West-Running Brook*

<i>The Rose Family</i>	184
A Família da Rosa	185
<i>Devotion</i>	186
Devoção	187
<i>A Minor Bird</i>	188
Um Pássaro Menor	189
<i>West-Running Brook</i>	190
Riacho Poente	191

Poemas de *A Further Range*

<i>Two Tramps in Mud Time</i>	197
Dois Andarilhos em Tempo de Lama	198
<i>Desert Places</i>	203
Locais Desertos	204
<i>Neither Out Far Nor In Deep</i>	205
Nem Longe, Nem Fundo	206
<i>Design</i>	207
Plano	208
<i>Provide, Provide</i>	209
Previna-te, Previna-te	210

Poema de *A Witness Tree*

<i>The Gift Outright</i>	212
O Presente Incondicional	213

Poema de <i>Steeple Bush</i>	
<i>Directive</i>	215
Diretiva	216
 Apêndice	
<i>On Emerson</i>	220
<i>The Figure a Poem Makes</i>	229
Summary	233
Referências bibliográficas	234

RESUMO

Este trabalho de tradução comentada da poesia e da prosa de Robert Frost (1874-1963) está dividido em duas partes. A primeira consiste em uma introdução sobre a vida e a obra do poeta e parte do pressuposto de que a compreensão do papel específico do trabalho na vida do autor é fundamental para a compreensão de sua teoria poética e se constitui como referência importante para o trabalho de tradução de sua obra. Além disto, faz uma discussão da visita de Frost ao Brasil, em 1954, e uma avaliação das traduções já existentes em português. Na segunda, encontra-se uma antologia contendo tradução e comentários sobre os dois ensaios mais significativos de sua prosa e uma seleção de poemas de seus livros.

Primeira Parte

A TRADUÇÃO POÉTICA DO TRABALHO

Antecedentes

Há alguns anos, pensei que seria importante aos grupos que trabalham com formação sindical no país ter acesso a poemas que versassem sobre o tema do trabalho humano. Como, na época, eu trabalhava na Escola Sindical Sete de Outubro, de Belo Horizonte (uma ONG fundada no final da década de oitenta por um "pool" de sindicatos filiados à Central Única dos Trabalhadores), esta preocupação advinha de uma constatação (mais poética que acadêmica ou científica): parecia crescer cada vez mais no país uma certa "ideologia do jogo", em oposição a uma "ideologia do trabalho".

Parecia que os vinte anos de regime militar por que havíamos passado haviam deixado uma herança irracional na mente e coração dos brasileiros: tudo que acontece é jogo, então "vamos ao jogo que trabalho é roubo". Esta última frase ouvi quando adolescente e ela então voltava para me dar conta de que era expressão de uma super-exploração, sentida pelo falante específico da frase e que agora eu via como expressão de uma ideologia de caráter mais geral.

Ora, não sei muito bem como é ou foi nos outros países, mas me indignava o fato de se multiplicarem as formas de *jogar* com a vontade do povo de contar com o irracional (o acaso, a sorte) na resolução de seus problemas. Esperar pela sorte de ser contemplado por algum baú, pelo céu ou pelo que fosse, a muitos de nós que trabalhavam com formação sindical, aparecia como um "desvio", uma maneira de evitar resolver problemas através do trabalho, do trato com a realidade, com a verdade do que somos ou pretendemos ser. Desta forma, via o Estado autoritário projetando seu irracionalismo na forma de jogo para as massas (loteca, quina, sena etc etc), o

que, por sua vez, propiciava e até hoje propicia ao Estado uma receita considerável a adiar sua falência.

Para um formador sindical, portanto, tratava-se principalmente de dar relevância ao trabalho vitalmente necessário, conter este novo "ópio" que é a esperança de ser contemplado pela sorte, e de colocar em seu lugar uma esperança que brotasse do cotidiano do trabalho. Porque uma coisa era clara: sem uma consciência de que só o trabalho cria valor, o trabalhador só podia mesmo contar com a sorte para melhorar de condição. E aí... adeus organização, adeus conquistas.

O trabalho de formação sindical consiste basicamente em trabalhadores mais conscientes que, através de múltiplos recursos possíveis, procuram suscitar a troca de experiências, a reflexão e o crescimento desta consciência. O objetivo é que esta consciência se torne mais comum e generalizada, levando, por sua vez, à maior organização dos trabalhadores, maior poder de barganha com os patrões etc. etc. Apesar de usar diversos recursos audiovisuais (como a dramatização de experiências e sua vídeo-gravação e reprodução para reflexão e discussão), é a palavra, e muitas vezes a palavra falada, que desempenha um papel capital. Não por acaso, o lema da escola, quando de sua fundação, era emprestado de Guimarães Rosa: "o gosto de especular idéias" (ou seja, usar as palavras para "especular idéias"). Por isto, muitas vezes sentíamos falta de palavras que ajudassem a desencadear a fala sobre o trabalho, palavras que suscitassem acordos ou confrontos com realidades vivenciadas pelos trabalhadores.

Foi mais ou menos neste momento que comecei a buscar ajuda na poesia. Traduzindo-se em sua origem como "aquilo que é feito", a intuição me sugeria que uma associação entre trabalho e poesia poderia ser muito rica de possibilidades. Comecei então a procurar poemas que se concentrassem no

tema geral do trabalho humano e, de preferência, poemas que estivessem na forma de uma coletânea. Caso isto não fosse possível, já me contentaria se encontrasse alguns poetas a quem pudesse recorrer em circunstâncias específicas daquele trabalho com grupos, e até em circunstâncias mais genéricas, como a da necessidade de dar acesso aos trabalhadores ao lazer da fruição poética (organizar e publicar uma coletânea, por exemplo, poderia estar entre os objetivos de uma escola sindical).

Naturalmente, um primeiro passo seria recorrer aos poetas brasileiros que se dedicaram, esporádica ou sistematicamente, à chamada poesia social. Alguns nomes poderiam ser encontrados, sabendo-se que houve até uma iniciativa editorial do começo dos anos sessenta ("Violão de Rua") que visava montar uma coletânea deste tipo. Salvo algumas louváveis exceções, contudo, grande parte do material contido na coletânea possuía um caráter panfletário e muito distante da realidade do "novo sindicalismo brasileiro", principalmente no que toca a um conceito caro à escola sindical - o de autonomia do saber dos trabalhadores.

Sem querer entrar no mérito deste conceito e tomando-o aqui como pressuposto, mesmo poemas daquela coletânea, como "O Operário em Construção", de Vinícius de Moraes, traziam chamados à consciência dos trabalhadores, mas sob a ótica de quem provavelmente nunca passara por suas condições de vida e trabalho. Claro que isto não tira seu mérito poético, o mesmo podendo ser dito de poetas estrangeiros como Walt Whitman, Maiakowski e Brecht, que foram várias vezes traduzidos e citados nesta perspectiva de chamado à consciência "democrática" e "revolucionária".

A maior necessidade, no entanto, dizia respeito a um critério que orientasse a seleção dos poemas diretamente ligados ao tema do trabalho humano enquanto mediador entre a percepção que o poeta tem do mundo e de

como a transmite através de sua poesia. Neste sentido, é importante lembrar da iniciativa empreendida por Carlos Drummond de Andrade e que não foi levada adiante. Drummond conta, em uma crônica do início dos anos cinquenta, intitulada "Trabalhador e Poesia", as razões para haver desistido de semelhante empreitada. Após haver analisado centenas de volumes, "sobraram uns tantos poemas que pareceram bons ou passáveis". Neste poemas encontravam-se referências à vida e ao tipo de ocupação dos trabalhadores brasileiros, mas:

Ao coligir o material da obra, notei a relativa escassez de poemas inspirados nas técnicas de trabalho e na personalidade dos trabalhadores. Boa parte de nossa poesia social fica em declaração de princípios, isto é, não chega a produzir-se. (...) Mesmo sem o propósito de modificar a vida, o poeta se afirmará social buscando refleti-la nos aspectos que definam as relações de trabalho, as condições de existência individual ou coletiva, os traços característicos de cada profissão ou ofício, sob os artifícios habituais de estilização e romantização. Dir-se-á que nem tudo isto é poetizável, objeção aliás que seria lícito ao adepto das formas sociais da poesia refutar com a alegação de que apoéticos não são nunca os assuntos, porém os poetas quando não sabem tratá-los.¹

A leitura deste pequeno texto de Drummond é bastante para aprofundar a hipótese apenas sugerida ao início deste trabalho. Aquilo a que inicialmente me referi sob o nome de "ideologia do jogo", a partir desta leitura de Drummond, apresenta-se agora sob a forma de uma longa tradição cultural que, pelo menos no âmbito da literatura, não está voltada a "tratar poeticamente" as questões do trabalho. Quando Drummond constata os "artifícios de estilização e romantização", nada mais está fazendo que explicitar que jamais produzimos poemas a partir do cerne mesmo do trabalho, mas, quando muito, apenas "inspirados nas técnicas de trabalho".

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Trabalhador e Poesia. In: *Passeios na ilha*, Rio : José Olympio, 1952, p. 55.

O que me interessava, naquela perspectiva do "novo sindicalismo", em suma, era saber se não seria possível encontrar poetas do trabalho que falassem *de dentro* do trabalho. Como isto tudo ainda não constituía um projeto acadêmico de pesquisa, um dia, casualmente, ao assistir ao filme "Vidas sem rumo" (*The Outsiders*), realizado por Francis Coppola em 1983, deparei com uma citação de um poema de Robert Frost: "Nothing Gold Can Stay". No filme, este poema é utilizado para compor uma visão sobre a adolescência no contexto de uma cidade norte-americana de fins dos anos cinquenta. A beleza plástica do filme, associada às palavras do poema, suscitou a curiosidade de conhecer mais sobre este poeta, do qual, então, nada sabia.

Consultando uma antologia de poetas de língua inglesa, não encontrei o poema citado no filme, mas dois outros me chamaram a atenção: "The Road Not Taken" e "Two Tramps in Mud Time".² Este último me fez perceber que, finalmente, podia estar diante do poeta que estava procurando.

Frost: o trabalho e sua tradução em poesia

Robert Frost (1874-1963) é um poeta cuja obra traz uma marca acentuada da presença do trabalho enquanto mediador entre a consciência e a natureza. Pode-se remontar esta marca a uma certa tradição na literatura norte-americana e da qual Frost, em certo sentido seria continuador.³ Mas é

² FROST, Robert. The road not taken, Two tramps in mud time. In: WILLIAMS, Oscar, ed. *Imortal poems on the English language*, 15th edition, Nova York : Washington Square Press, 1964. pp. 503-508.

³ Frost é particularmente referido como "poeta da Nova Inglaterra", na linha de inúmeros outros poetas (ou escritores) como Emerson, Thoreau, Hawthorne, Emily Dickinson etc. Para dar uma idéia do que representa esta "continuação", bem como para fornecer outras informações importantes sobre a poética de Frost, traduzo, na segunda parte deste trabalho, um de seus textos que se referem à matriz desta tradição, Emerson.

preferível aqui nos limitarmos inicialmente ao que Frost fez de específico enquanto trabalhador e poeta.

Quando se lê "Two Tramps in Mud Time" ("Dois Vagabundos em Tempo de Lama"), sem saber o contexto em que foi escrito, fica-se um pouco intrigado, a começar pelo título. Por que "tempo de lama" e não simplesmente início da primavera, onde o poema se situa, em termos de estação do ano? Quando verificamos o ano em que o poema foi publicado (1936) e, principalmente, ficamos sabendo que havia sido escrito no início dos anos trinta, em plena Depressão, imaginamos melhor o referencial da expressão.⁴ O poema, ambientado no meio rural como a maioria dos poemas de Frost, traz logo de início, portanto, a marca de uma época traumática que não afetava apenas os trabalhadores rurais mas era muito mais abrangente. Assim, o poeta, ao deixar clara esta marca circunstancial, parece estar, por assim dizer, carregando nas cores. Ou seja, ele vai falar sobre o trabalho e o valor que este tem para ele em uma época de extrema dificuldade em se conseguir trabalho e subsistir:⁵

Fora da lama dois forasteiros saíram
E me viram rachando lenha no quintal.
Um deles me tirou o machado da mira:
"Bata com firmeza - saudou, jovial.
Sabia muito bem por que este se detinha
Deixando que o outro tomasse a dianteira.
Sabia muito bem o que ele pretendia:
Pegar meu trabalho em troca de dinheiro.

⁴ Entre nós, encontramos algo parecido em diversos poemas de Carlos Drumond de Andrade, na metáfora da "noite", no Brasil do "Estado Novo". Já na era Collor, a "lama" passou a fazer parte do vocabulário da mídia, o que não deixa de conferir, ainda que em outro sentido, certa atualidade ao poema de Frost.

⁵ O poema citado a seguir, bem como os demais citados nesta introdução, encontram-se reproduzidos em versão original na segunda parte deste trabalho, na antologia de textos de Frost sob minha tradução.

Desde logo, portanto, estão colocados os personagens que irão compor o poema. O poeta está em seu quintal rachando lenha e surge alguém que deseja "pegar seu trabalho em troca de dinheiro". Mas por que isto deveria se constituir em matéria de reflexão pela poesia? Na segunda estrofe, o poeta nos explica:

Eu cortava eram blocos de carvalho, inteiros,
Redondos como o cepo que usava de escora;
E cada pedaço que eu acertava em cheio
Caía sem rebarbas como lasca de rocha.
As pancadas que uma vida com disciplina
Reserva pelo bem comum em que se empenha,
Naquele dia, e tirando folga desta sina,
Eu gastava no modesto corte de lenha.

Nesta estrofe já transparece o prazer pelo trabalho, mas é como se também o poeta se apresentasse como alguém que não está insensível à luta "pelo bem comum" e, portanto, não está insensível à sina dos desempregados que perambulavam atrás de serviços nos tempos duros da Depressão. Mas, naquele dia, ele "tirava folga" da necessidade de se disciplinar e poupar as forças para aquela luta maior e as "gastava no modesto corte de lenha".

Nas estrofes seguintes é como se Frost descrevesse o ambiente que cerca o confronto, a forma peculiar como o poeta percebe a natureza e a si mesmo neste trabalho em contato direto com ela, razão mesma de seu prazer no trabalho. Em primeiro lugar, na terceira estrofe, somos alertados quanto à "enganosidade" da estação:

O sol era quente mas o vento era frio.
Você sabe como é um dia de primavera:
Não há nem sinal de vento e o sol já saiu,
E você adianta um mês no calendário.
Mas se você se atreve a falar nisto
Vem logo uma nuvem cobrir os raios do sol,

Um vento gelado se solta do alto de um pico
E você está dois meses atrás: é o inverno que volta.

Transparece aqui o caráter da concentração no trabalho, uma atitude "quase Zen", em que o sujeito nem "se atreve a falar" das condições climáticas. A consciência disto só pode ser comum àqueles que trabalham ou vivem neste contato cotidiano com a natureza. Assim, o poeta vai evocar, a seguir, uma *persona* com que se identificar - já que exclui, desde logo, a identificação com os andarilhos. Este procedimento é constante em muitos de seus poemas.⁶ Trata-se do pássaro que "vem pousando" na quarta estrofe:

Ternamente vem pousando um azulão;
Vira-se pro vento lhe assentar uma pluma
E modula seu canto em tal diapasão
Que não excite flor em botão nenhum.
Cai uma névoa fina e ele quase sabia:
O inverno apenas brincava de esconder.
Exceto na cor, o azulão é só alegria,
Mas não aconselha uma coisa a florescer.

É quase como se o pássaro soubesse mais que os andarilhos, já que não se deixa levar pela aparência da estação que ainda não chegou de todo: a primavera. Como o pássaro, o poeta precisa saber modular seu canto, de modo a não "excitar flor" em botões ainda não maduros e a "não aconselhar uma coisa a florescer" fora de hora. Se não se tratasse de alguém com tal identificação com o trabalho e a natureza, diante daquela situação de trabalho

⁶ Claro que este procedimento não é nenhuma novidade em Frost. O crítico Michael Hamburger, em *The Truth of Poetry*, remonta-o ao debate entre Valéry e Hofmannsthal em torno a uma nova concepção do eu, tendo em vista que "a época do individualismo havia terminado". Assim, no que Valéry chamou de "misticismo sem Deus", encontrar-se-iam as origens da predileção dos poetas modernos pelo uso de "máscaras", ou *personas* com que se identificar na superação do eu cético. Embora isto constitua uma discussão bastante complexa, Valéry soube expressar de modo bem simples a essência deste impulso: "se cada homem não pudesse viver outras vidas além da sua, não poderia viver a sua própria" (Valéry, citado por HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. Trad. de Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro, México : Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1991, p. 75). No caso de Frost, tais "máscaras" cumprirão múltiplas e distintas funções, mas sempre estarão referenciadas a este impulso de transcendência de um individualismo que se vê limitado pela própria percepção falha que o sujeito tem do mundo.

por prazer em confronto com o trabalho por necessidade, seria grande a tentação de fazer um discurso, seja conclamando os andarilhos a algum tipo de organização e libertação, seja exortando-os a alterarem a concepção de seu trabalho.⁷ Na quinta estrofe, Frost "retoma" a palavra para tornar sua presença até literal através de outra *persona*, a geada e simplesmente reforçar a intuição do pássaro:

A água que em tempo de estio procuramos
Talvez usando até uma varinha mágica,
Agora é um riacho em cada sulco de roda
E uma lagoa em cada marca de casco.
Alegre-se com a água, mas não se esqueça:
Debaixo da terra há uma geada desleal
E atacará depois que o sol se esconder,
Mostrando na água seu dente de cristal.

A imagem da geada ("frost", em inglês) permite ao poeta agora se identificar com as próprias forças da natureza que o confrontam em seu trabalho. Ele usa a imagem mais uma vez como advertência diante do caráter enganoso da natureza e do perigo de "desabrochar" nestas circunstâncias. É também ela que prepara a estrofe seguinte, a do "momento em que mais amava meu trabalho", a hora de se precaver contra o frio (que certamente ainda virá à noite) munindo-se da lenha que precisa ser cortada. É também a hora da maior consciência do corpo no trabalho:

No momento em que eu mais amava meu trabalho,
Esses dois, ao chegar com aquele pedido,
Devem ter feito com que eu o amasse bem mais.
Parecia até que eu nunca havia sentido
O peso no ar de um machado suspenso,
A firmeza pelos pés bem plantados na terra,

⁷ Woody Guthrie, o popular poeta-menestrel norte americano (autor de, entre inúmeras canções, "This Land is My Land") é um bom exemplo deste tipo de atitude. Durante a Depressão, Guthrie cantava para os trabalhadores nos campos de colheita mas desde que estes se filiassem ao sindicato.

A vida dos músculos se embalando lenta,
Úmida e macia ao calor da primavera.

Mas é só na sétima estrofe que Frost retoma o confronto, demonstrando que a concepção que os andarilhos tinham de seu direito a cortar lenha para sobreviverem era limitada pelas condições do trabalho alienado, que fazia também com que julgassem um semelhante apenas do ponto de vista de seu próprio instrumento de trabalho:

Saindo da mata dois pedintes troncudos
(Recém-saídos dos campos de madeira,
Dormindo a noite passada só Deus sabe onde)
Clamavam direito a todo corte de lenha.
Sendo homens da mata e também lenhadores
Julgavam-me por seu instrumento adequado.
Não saberiam chamar um sujeito de tolo
Senão pelo modo de empunhar um machado.

Ou seja, do ponto de vista dos andarilhos lenhadores, não cabe a poetas empunhar machados. Mas tudo isto apenas se passa na cabeça do falante do poema, que conclui, nas duas últimas estrofes:

De ambos os lados, nada mais se disse.
Eles sabiam que lhes bastava parar
E sua lógica inteira me preencheria:
Eu não tinha direito nenhum de brincar
Com o trabalho com que outro ganha a vida.
Meu direito, amor, mas o seu, necessidade.
E onde estivessem os dois divididos
O mais justo era o seu, é verdade.

Mas, a este divórcio, quem quiser que se renda.
Meu propósito na vida é sempre a junção
De minha vocação com meu passatempo,
Como os dois olhos que formam minha visão.
Só quando amor e necessidade se unem deste jeito
E a humanidade é o que está em jogo na feitura,
É que o feito pode realmente ser feito
Pelo amor de Deus e do futuro.

Quanto às intenções finais do poema, são bem claras: neste caso, um verdadeiro libelo em favor do direito ao trabalho não alienado, mesmo em meio a uma situação de escassez de trabalho com que "se ganha a vida".⁸ Mas o que ressalta de todo o argumento poético assim explicitado não é, a meu ver, o conteúdo final da reflexão, mas aquilo que se constata nesta travessia, do primeiro ao último verso. Ou seja, a reflexão está sempre na primeira pessoa e podemos dizer que há realmente uma grande dose de individualismo por parte de alguém que aparentemente não se sensibiliza diante da situação de dois desempregados em "tempos de lama". Mas, paradoxalmente, é através do individualismo que Frost chega ao caráter social e não alienado do trabalho. Sem a defesa de seu direito individual de se dedicar de corpo e alma àquilo que constitui sua "vocação e passatempo", não existe lenha, machado, pássaro, frio, geada e "só Deus sabe" o que mais. É só através desta junção que algo pode ser feito pelo amor de Deus e do futuro.⁹

Em outro poema, "The Tuft of Flowers" ("O Tufo de Flores"), o eu lírico fala como alguém que sai pela manhã para rastelar o capim que fora ceifado na madrugada por outra pessoa.¹⁰ Ao longo de uma série de dísticos rimados, o poeta-rastelador (ou fenador) vai se deprimindo com a visão do cenário arrasado, onde em vão procura pelo ceifador. Mantém, então, um diálogo mudo com alguém a quem ele achara haver ceifado toda a beleza das flores junto com o capim e depois partido, sozinho. "Como todos devem estar", disse, calado. / "Quer trabalhem juntos ou mesmo em separado". Em seguida, o poeta repara em uma borboleta que passa por ele ligeira e inquieta

⁸ Note-se que, para Frost, é muito importante a forma como se prepara o desfecho de um poema. A este respeito, ver seu texto "The Figure a Poem Makes", traduzido na segunda parte deste trabalho.

⁹ Estes versos finais evocam para mim o que poderia ser uma epígrafe à tentativa empreendida nos anos sessenta: o diálogo entre cristãos e marxistas tendo em vista a possibilidade de uma união na luta comum pela desalienação do trabalho, quando "o feito [pudesse] realmente ser feito / Pelo amor de Deus e do futuro".

¹⁰ O poema se encontra reproduzido e traduzido na íntegra na segunda parte deste trabalho.

pelo desaparecimento "do encanto de ontem". Também desencantado, o poeta já se dispõe a fazer sua parte, quase chutando com raiva o capim, quando a borboleta o conduz a olhar para um tufo de flores que o ceifador havia poupado. Com esta percepção desalienada, o poeta-rastelador pode resgatar o contato perdido com a natureza e se identificar com o ceifador agora também poeta (e, portanto, resgatar também sua sociabilidade quase perdida) mantendo com este um outro diálogo, de alguém que não se sente mais só em seu trabalho, mas ajudado, complementado pela figura de outro que também trabalha respeitando a beleza natural: "'Homens trabalham juntos', disse de coração, / 'Quer trabalhem juntos ou mesmo em solidão'".

Esta marca, portanto, de uma reflexão individualista que desemboca na fraternidade por intermédio da natureza está presente no discurso de Frost sobre o trabalho. Mas à medida que nos aprofundamos no universo poético de Frost, constatamos também outro elemento característico de sua poesia. Se, por um lado, cabe destacar a simplicidade da linguagem que fala de dentro do trabalho, num apelo fraterno de trabalhador para trabalhador, por outro lado, a atitude do poeta é sempre reticente. É como se ele desse a conhecer a outrem aquilo que ele vivenciou no interior de seu trabalho mas sempre pautando, colocando limites à transmissão desta experiência porque ele sabe, por meio de seu próprio trabalho, o quanto a experiência é limitada pelas circunstâncias em que cada trabalhador desenvolve seu trabalho.¹¹ Diversos críticos já se valeram de um poema de Frost, "O João-de-Barro", para caracterizar esta atitude do poeta diante do mundo, que aliás não estaria apenas em Frost, mas se constituiria em paradigma mesmo do poeta moderno. Diz a estrofe final do referido poema:

¹¹ De fato, pode-se ir mais longe e localizar nesta atitude o que aproxima Frost do filósofo pragmatista, William James (1842-1910). As relações que sua poesia mantém com James são analisadas mais adiante.

Se ele não soubesse, cantando, não cantar,
Calaria como o resto da passarada.
Exceto em palavras, o que ele pergunta
É o que fazer com uma coisa minguada.¹²

Para os críticos, esta "coisa minguada" seria o potencial perdido dos símbolos.¹³ Assim, o João-de-Barro seria a personificação dos problemas com que se defrontam os poetas modernos.¹⁴ A solução de "não cantar, cantando" seria a estratégia contraditória de Frost. Na verdade, também não se deve exagerar o alcance do rótulo quando se trata de Frost. O que está "minguado", amesquinhado, não é o poder evocador dos símbolos, mas a própria atividade de simbolizar, quando se trata do trabalho e de sua vivência. O seu poema mais denso sobre este tema, e que poderia servir mesmo de resposta ao que Frost pensa dos símbolos, é "Mowing" ("Ceifando"). Desta vez, a *persona* é o instrumento de trabalho, a foice, que não fala, mas sussurra para o chão:

O que ela sussurrava? Eu mesmo mal sabia.
Talvez dissesse algo sobre o calor do sol,
Algo, talvez, sobre a falta de som -
E, por isso, ela sussurrava e não falava.
Não contava sonhos sobre a benção da folga,
Ou sobre ouro que fada ou duende trariam:
Algo além da verdade seria como conversa fiada
Ao amor dedicado a abrir alas no brejo,
Não sem deixar delicados pendões de flores
(Branças orquídeas) e uma cobra verde espantar.
O fato é o sonho mais doce que o trabalho conhece.
Minha foice sussurrava e deixava o capim fenar.

¹² O poema original também se encontra reproduzido e traduzido na segunda parte deste trabalho.

¹³ Pelo menos três críticos subscrevem semelhante análise: RULAND, Richard & BRADBURY, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: A history of American Literature*. Nova York : Penguin Books, 1992, p. 284, e CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*, 3rd edition, Suffolk : Penguin Books, 1967, p. 264.

¹⁴ Curiosamente, foi um amigo e seguidor da poética de Frost, Sidney Cox, quem primeiro fez a associação ao enviar uma carta em que se dirigia ao poeta como "Dear Oven Bird". Frost não parece ter se ofendido com o apelido, embora tenha advertido Cox para não "exagerar a importância de um rótulo um tanto pomposo para um poema não muito importante". Cf. PRITCHARD, William H. *Frost: A literary life reconsidered*. 2nd edition, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993, p. 148. (O trecho é de minha tradução.)

"Quem mói no áspero não fantaseia", diria um personagem de Guimarães Rosa. O poeta, que cedo na vida havia sido obrigado a trabalhar para prover o próprio sustento, se recusa a fazer conversa fiada, consigo ou com os outros, quando se trata do trabalho.¹⁵ A possibilidade de comunicação fica por conta do "cantar sem canção" ou, em outras palavras, do trabalho enquanto mediador entre sua consciência e a do outro.

Um dos poemas mais famosos de Frost é "Mending Wall" (ou "Consertando o muro"), incluído em seu segundo livro, de 1914, mas escrito em 1913.¹⁶ Na verdade, o que importa mesmo, neste poema mil vezes dissecado mas sempre aberto a novas análises, é que ele constitui um dos poucos exemplares de poemas de Frost que refletem sobre um trabalho feito a quatro mãos. Como se Frost procurasse refletir sobre a possibilidade de comunicação acima mencionada, só que situada em uma situação em que dois homens compartilham de um mesmo trabalho, o de consertar um muro.

Encontramos o poeta novamente disposto a trabalhar na primavera, quando "é hora de reparar" os buracos feitos no muro. Embora o poeta também se identifique com as forças naturais que mandam a geada "inchar o solo e derrubar as pedras do muro" e, portanto, não goste de muros, é ele quem "avisa o vizinho que mora atrás do morro" e com ele se encontra para reparar a cerca. Mas, ainda que implique em "arruinar os dedos", o trabalho vale a pena desde que seja "só mais um tipo de jogo ao ar livre, / Um de cada lado". Este caráter de jogo é mantido na forma das pedras (que parecem bolas), na necessidade de usar feitiços para mantê-las em equilíbrio e no

¹⁵ Ver resumo da biografia de Frost, mais adiante.

¹⁶ Certamente, foi um dos poemas que mais trabalharam pela reputação do poeta e suspeito que isto em parte se deva às múltiplas possibilidades de leitura que o mesmo parece oferecer. De qualquer forma, posso testemunhar que minha primeira leitura teve o impacto de uma profecia lida muito tempo depois. Ou seja, Frost parecia estar refletindo, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, sobre algo que até hoje a guerra não resolveu: o conflito de fronteiras.

próprio espírito da partida que é jogada: "ele é todo pinheiro e eu pomar de maçãs. / Minhas macieiras jamais irão pular / Pra comer as pinhas do seu chão, digo a ele. / E ele diz: 'Boas cercas fazem bons vizinhos'".

Mais uma vez aparece também a tentação de "pôr uma idéia em sua cabeça", isto é, na cabeça do vizinho que traz aquele antigo dito de "Boas cercas fazem bons vizinhos". Quer questionar o vizinho: "*Por que* fazem elas bons vizinhos? Não é / Quando existem vacas? Mas aqui não há vacas..." e talvez ainda dissesse ao vizinho, valendo-se mais uma vez do jogo: "'Duendes', mas não é bem isto, e seria / Melhor que ele o dissesse..." Mas o vizinho não vê as coisas neste espírito, ele não carrega as pedras como bolas, mas "como um selvagem pré-histórico". Tal como cortar lenha, para os dois vagabundos do poema considerado anteriormente, era só uma forma de ganhar dinheiro, reparar a cerca, para o vizinho, é só uma forma de manter a propriedade e não entrar em disputas com outro proprietário. Desta forma, ele se bate contra o muro que fecha o outro em suas próprias limitações e impede que haja troca.

Outra situação em que o poeta pode se encontrar já não diz respeito ao trabalho que ele próprio realiza, mas a um trabalho que ele encomenda a um outro trabalhador, um construtor. Em "The Kitchen Chimney" ("A Chaminé da Cozinha"), de 1923, ele permite ao construtor que faça a casinha como melhor lhe convier, mas que na chaminé da cozinha não construa a chaminé sobre a prateleira e sim direto do chão. Após explicar o porquê deste pedido, conclui:

Prateleira é pra relógio, vaso ou gravura,
Mas não sei por que deveria sustentar
Uma chaminé que apenas me lembraria
Castelos que eu costumava fazer no ar.

Mais uma vez, "o fato é o sonho mais doce que o trabalho conhece", e Frost está aqui alertando o construtor para um detalhe que pode passar despercebido a quem não trabalhe também junto ao fogão e que, na falta desta percepção, poderia buscar uma solução esteticamente bela mas praticamente insatisfatória.

Mas será também esta vivência do trabalho que irá permear toda a sensibilidade de Frost, mesmo nos poemas mais distantes do tema. Pode-se dizer que é ela que confere a especificidade de sua percepção da natureza e dos outros seres humanos. É ela que serve de base para sua composição, quer se trate dos poemas dramáticos - na pessoa de mulheres à beira da loucura ou doença grave, do trabalhador "despojado e espoliado, do insultado e do injuriado", - ou de qualquer outra forma assumida por seus poemas.¹⁷ Como ele mesmo disse, em uma de suas poucas tentativas de sistematizar sua poética, "o prazer de um poema deveria estar em ele mesmo dizer como o faz".¹⁸ Mais que uma etimologia para a palavra "poesia", no caso de Frost, é como se o próprio poema fosse o trabalhador falando de seu trabalho.

A formação do poeta

Quando Frost nasceu, em 29 de março de 1874, fazia menos de uma década que a Guerra Civil havia terminado.¹⁹ O que se assistia era a destruição de duas ordens sociais ao mesmo tempo: a dos fazendeiros latifundiários com

¹⁷ Cf. JARRELL, Randall. O outro Frost. In: *A Poesia e a Época*. Trad. de E. C. Caldas. Rio : Revista Branca, s/d, p. 32.

¹⁸ Cf. "The Figure a Poem Makes", em minha tradução na segunda parte deste trabalho.

¹⁹ É curioso observar que, por mais de 40 anos, o ano de seu nascimento foi dado como 1875, e que durante todo este tempo Frost nada fez para contestar isto. A dúvida não podia ser esclarecida em cartório uma vez que o terremoto de San Francisco (1906) havia destruído os registros, e somente após a leitura das cartas familiares é que se pôde confirmar o ano de 1874.

seu feudalismo sulista e a velha democracia empreendedora do norte. O que irá substituir as duas é um estado-nação moderno, imperial e industrial.

Na esteira da transição, William Prescott Frost Jr., o pai de Frost, quebra a tradição de uma família que há trezentos anos se radicara na Nova Inglaterra, para fazer carreira política em San Francisco, na Califórnia. Enquanto trabalhava como diretor de uma escola particular em Lewiston, Pensilvânia, conheceu Isabelle Moodie, com quem se casa, em 1873, antes de se mudar para a Costa Oeste.

O pai de Frost era uma pessoa muito impulsiva, de "pavio-curto", que acreditava em disciplina e não desperdiçava palavras - em suma, um homem de ação, mais que de contemplação. Exagerava na bebida, no jogo de cartas e no sexo. Segundo Frost, seu pai "era um nadador de longo curso, podia andar mais de 6 milhas em uma hora, era muito ambicioso em política e foi ceifado de tudo quando ainda muito jovem... severo mas informal; era um americano tipicamente 4 de julho".²⁰ Ele morre em 1885, aos trinta e quatro anos, deixando então Isabelle com dois filhos (Robert e a irmã, Jeannie, dois anos mais nova).

A mãe de Frost era professora primária. Idealista e de forte senso moral, adorava ler e escrever poesia e cantar hinos, manifestando inclinações espirituais. Chegou também a publicar poemas em um jornal de San Francisco. No entanto, esses poemas eram carregados de uma atmosfera

²⁰ Para esta e outras informações sobre a biografia de Frost, minha principal referência é PRITCHARD, William H. *Frost: A literary life reconsidered*. 2nd edition, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993. Como sugere o seu título, trata-se da obra mais recente que procura reavaliar a carreira literária de Frost, após os "estragos" produzidos pela publicação dos três volumes do biógrafo "oficial", Lawrance Thompson. Deste último existe tradução em português de uma versão resumida citada mais adiante neste trabalho. No corpo do texto, estaremos sempre traduzindo as citações do inglês remetendo às notas de rodapé, onde reproduzo os trechos no original. Assim, esta citação de Frost, encontra-se em PRITCHARD, *op.cit.*, p. 30: *He was a long-distance swimmer, he could walk over six miles an hour, he was very ambitious in politics, and he was cut off in everything too young... He was severe but informal. He was a regular fourth-of-July American.*

religiosa opressiva que deve ter exercido um considerável efeito sobre Frost.²¹ Frost não se adaptava em nenhuma escola e, assim, é a mãe que lhe provê toda a formação básica durante os anos que viveram em San Francisco. Sabe-se pela biografia oficial escrita por Lawrance Thompson que a Sra. Frost gostava muito de contos de fadas, contava esse tipo de história a seus filhos, onde se confundia o sonho com a realidade. Um dos efeitos disto é que Frost começa a ouvir vozes "dentro de sua cabeça". Estas vozes ora formavam frases inteiras e claras, ora frases cujo sentido apenas se distinguia pelos tons da voz que ouvia, mesmo tapando os ouvidos com as mãos. E isto se repetia em diversas combinações, com a mesma voz, que antes possuía um tom sério, passando a produzir um efeito irônico ou zombeteiro e vice-versa.²² Seria esta a origem da teoria, mais tarde desenvolvida por Frost, sobre os "tons de voz", que transparece em algumas passagens dos textos em prosa apresentados na segunda parte desta dissertação. Segundo diversos críticos, toda a poética de Frost é marcada por "experimentos em tons de voz" que teriam se originado daí. O poema "The Telephone" ("O Telefone"), mais adiante comentado, é um bom exemplo desta faculdade de "ouvir vozes".

Com a morte do pai, a família se vê obrigada a voltar para a Nova Inglaterra, para morar com William Prescott Frost, sogro de Isabelle. Frost tinha então 11 anos e foi um período de muita instabilidade, diversas mudanças de residência, até que a mãe conseguiu trabalho como professora em uma escola distrital em Salem, na divisa de New Hampshire.

Do verão de 1885 até o outono de 1892, Frost começa a exercer uma série de atividades para ajudar a sobrevivência da família. Serão estas

²¹ Vide "The Trial by Existence", ou "A Provação pela Existência", traduzido na segunda parte deste trabalho.

²² THOMPSON, Lawrance. *Robert Frost: The years of triumph, 1915-1938*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976, citado por PRITCHARD, *op.cit.*, p. 33.

atividades que, mais tarde, imprimirão a marca característica de sua poesia, tanto na forma como no conteúdo. Foi trabalhador rural, fazendo colheita de morangos na fazenda de seu tio em New Hampshire e ceifa e fenação em diversas fazendas; foi sapateiro em uma fábrica e peleteiro (trabalho em couro) em um estabelecimento vizinho à casa em que moravam, em Salem; foi contratado por uma fazenda como assalariado, trabalhou como contínuo e mensageiro de um hotel do Maine, além de ter sido ainda, neste período, bobinador de um lanifício próximo a Lawrence. Neste último posto, aos dezoito anos, conhece de perto o que era um regime de super-exploração (trabalho de sete da manhã às seis da tarde, meia hora de almoço e semana de seis dias).²³

Mas é quando está no último ano do Colégio Lawrence, em 1891, que ocorre o seu encontro com Elinor White, com quem se casará em 1895, após conturbado namoro. O encontro se reveste de importância para a compreensão de sua poesia porque ocorre simultaneamente à definição de Frost por uma carreira poética. Queria se casar com Elinor logo após a formatura no colégio, mas esta se recusa alegando que desejava concluir antes a universidade e que Frost deveria fazer o mesmo. Frost vai estudar, então, em Dartmouth, New Hampshire, onde havia a possibilidade de conseguir uma bolsa de estudos, mas fica pouco tempo na faculdade. Depois, mora em uma fazenda em Salem, com a mãe de Elinor, além de uma irmã doente a que mais tarde se junta outra irmã grávida. Quando Elinor chega da universidade, ele novamente lhe propõe casamento e ela novamente se recusa e volta a St. Lawrence, no estado de Nova York, onde estudava. Frost assume então um cargo como reparador de filamentos de lâmpadas em uma tecelagem em Lawrence. Aí utiliza suas horas vagas - que deviam ser muitas para uma função como esta - para ler

²³ PRITCHARD, *op. cit.*, p. 36-7.

Shakespeare. Como fruto deste estudo, escreve um poema que somente será publicado em 1942, "To a Moth Seen in Winter", mas que antecipa a forma que o consagrará em poemas posteriores.

Finalmente, em 1894, abandona definitivamente o último emprego fabril que assumiria, consegue emprego como professor primário em Salem e toma coragem para enviar um poema à revista novaiorquina *The Independent*. Trata-se de "My Butterfly", que será incluído em seu primeiro livro, *A Boy's Will*. O poema propiciou a Frost seu primeiro ganho com poesia: 15 dólares.²⁴

* * *

As leituras da juventude de Frost haviam sido poetas do século XIX e, conforme ele mesmo afirma em carta de 1894 a Susan Hayes Ward, sua primeira editora, seus poemas favoritos eram o "Hyperion", de Keats, "Prometheus Unbound", de Shelley, "Morte d'Arthur", de Tennyson, e "Saul", de Browning, todos poemas épicos da tradição romântica anglo-americana. Existem também indicações de que Frost, na adolescência, sabia de cor os poemas de Edgar Allan Poe, embora Frost raramente mencione este autor, a não ser como uma moda da época.²⁵ É preciso não esquecer também que, através da mãe, deu-se seu primeiro contato com as obras de Emerson. Pode-se dizer que, com Emerson, a literatura norte-americana declara sua

²⁴ UNTERMEYER, Louis. Introduction. In: *The Pocket Book of Robert Frost's Poems*. New York : Pocket Books Inc., 1946, p. 4.

²⁵ É o que consta, por exemplo, em uma carta de Elinor Frost a Edna Romig, de 1935: "Read first poetry in 15th year... In that year he read a little of Shelley and Keats in Christmas gift books. Almost learned all of Poe by heart" ("Leu poesia pela primeira vez aos 15 anos... Naquele ano leu um pouco de Shelley e Keats em livros que ganhara no Natal. De Poe, sabia quase tudo de cor"). A carta é citada por PRITCHARD, *op. cit.*, p.34. Aliás, a posição de Poe na literatura norte-americana parece sui generis: é quase como se não fosse reconhecido como norte-americano. No entanto, é indiscutível sua influência nos primórdios do Modernismo. Acredito também que ele seja, em parte, responsável pela presença de certo caráter "obscuro" do Emersonismo de Frost. Basta considerar alguns poemas onde transparece a já mencionada "enganosidade" da natureza e, também, os poemas onde Frost constantemente procura narrar um acontecimento terrível onde ninguém é culpado. Mas, a confirmação desta hipótese implicaria em estudo mais detalhado.

independência, ou seja, constitui uma herança cultural que será referência não só aos escritores do século XIX, como também, aos escritores que no começo do século XX procuravam se enraizar nesta tradição literária norte-americana, Frost inclusive.²⁶ Será em Emerson que Frost encontrará eco aos "tons de voz" que talvez ouvisse mesmo dentro da cabeça, mas que certamente devem lhe ter chegado também pela "vida de trabalho que fora obrigado a viver". Será através de Emerson que definirá sua opção pela linguagem coloquial. Quanto a esta "vida de trabalho", uma passagem do ensaio intitulado "Autoconfiança", de Emerson, chama particularmente a atenção:

Se o mais delicado dos gênios estuda numa de nossas faculdades e não estiver instalado, no ano seguinte, num escritório no centro ou no subúrbio de Boston ou de Nova York, parece aos amigos e a ele mesmo ter razão de encontrar-se desencorajado e de passar o resto da vida se lamuriando. Um rapaz robusto de New Hampshire ou de Vermont que, ao contrário, experimenta todas as profissões, que *conduz a parelha, lavra a terra, mascateia*, mantém uma escola, profere sermões, edita um novo jornal, vai para o Congresso, compra um distrito e assim por diante, em anos sucessivos e, à maneira de um gato, cai sempre de pé, vale por uma centena desses bonecos citadinos.²⁷

Pode-se imaginar o quanto Frost devia se identificar com estas linhas. Mas o quanto ele prezava Emerson pela linguagem coloquial pode ser avaliado em uma carta que escreverá em 1918, onde afirma que "os 22 versos de

²⁶ Assim, segundo uma recente história da literatura norte-americana, "... while Pound and Eliot helped point the general direction of Western poetry, Williams, Stevens, Frost, Moore and later the objectivists took the American line forward, only to find it merging readily with the legacy of Emerson and his contemporaries" ("enquanto Pound e Eliot ajudaram a indicar o sentido geral da poesia ocidental, Williams, Stevens, Frost, Moore e, mais tarde, os objetivistas levaram adiante o verso norte-americano, apenas para descobri-lo rapidamente se fundindo com o legado de Emerson e seus contemporâneos"). In: RULAND, Richard & BRADBURY, Malcolm. *op. cit.*, p.268.

²⁷ EMERSON, Ralph Waldo. Autoconfiança. In: *Ensaio*. Primeira série. Trad. Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio : Imago Editora, Col. Lazuli, 1994, p. 56. Observe-se que o trecho em itálico são do próprio Emerson. A passagem "compra um distrito", no original lê-se "buys a township". "Township" pode ser uma divisão administrativa da Nova Inglaterra, mas é também um medida fundiária equivalente a 15 quilômetros quadrados. Como na edição deste texto em GOTTESMAN, Ronald et al. *The Norton Anthology of American Literature*. New York/London : W. W. Norton & Company, 1979, vol. 1, p. 737, existe uma nota afirmando que esta passagem "foi originalmente inspirada no jovem Thoreau", supomos que este devia ser o tamanho da fazenda em que Thoreau passou parte de sua vida.

'Monadnock' que começam por 'Now in sordid weeds they sleep...' quase significaram mais para mim que tudo o mais, quando eu era adolescente".²⁸

Em 1897, dois anos depois de se casar com Elinor, vai estudar em Harvard, como "aluno especial". Queria estudar com o filósofo William James. No entanto, neste período, James adoece e não pode ministrar o curso previsto para aquele ano. Frost tem de se contentar, então, com a leitura dirigida das obras daquele filósofo. Mais tarde, ele repetirá, em diversas oportunidades, que a influência mais importante que recebera vinha de um professor com quem nunca fizera cursos, em cujas aulas ele nunca estivera e a quem nunca havia visto (mas de quem, certamente, tinha "ouvido a voz"). Algumas das leituras que fez de James, no entanto, são importantes na definição de sua poética. Segundo James:

Se esta vida não for um combate real, no qual o universo ganhará, com a vitória, algo para a eternidade, não será mais que um jogo doméstico de cenas teatrais, do qual podemos nos retirar sempre que queiramos. Mas ela é *sentida* como um combate real - como se houvesse algo realmente selvagem no universo, que nós, com todo nosso idealismo e fidelidades, somos conclamados a redimir e, antes de tudo, redimir nossos próprios corações dos ateísmos e dos temores. É para um universo desta ordem, meio-selvagem, meio-salvo, que nossa natureza está adaptada.²⁹

Será esta concepção de James que estará presente na poética de Frost, particularmente na sua noção de "segundo mistério", ou seja, o "como um poema pode ter selvageria e ao mesmo tempo um tema que deve ser realizado". No tema estariam "nosso idealismo e fidelidades", de que fala James, e que teria, para Frost, a função de "redimir" a "selvageria" do poema.

²⁸ THOMPSON, Lawrance. *Selected Letters of Robert Frost*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964, p.228. Discuto em mais detalhe esta influência de Emerson, nos comentários à tradução do texto de Frost, "Sobre Emerson", na segunda parte deste trabalho.

²⁹ Citado por PRITCHARD, *op. cit.*, p. 50: "If this life be not a real fight, in which something is eternally gained for the universe by success, it is not better than a game of private theatricals from which one may withdraw at will. But it feels like a real fight, - as if there were something really wild in the universe which we, with all our idealities and faithfulnesses, are needed to redeem; and first of all to redeem our own hearts from atheisms and fears. For such a half-wild, half-saved universe our nature is adapted."

A poesia, por sua vez, é dotada de certo caráter salvacionista, cabendo a ela reduzir aquela parte do universo "meio-selvagem" e ampliar a outra, "meio-salva", já que é concebida como "um esteio momentâneo contra a confusão".³⁰

A permanência na universidade, no entanto, é interrompida, em 1899, pela segunda gravidez de Elinor, quando Frost passa a sofrer de males respiratórios de diagnóstico impreciso. Em 1900, com a ajuda financeira do avô, compra a fazenda onde viveria com sua mulher e filhos nos próximos nove anos. Esta decisão, motivada pela recomendação médica de que Frost procurasse viver mais ao ar livre, fora apressada, no entanto, pela morte de seu primeiro filho, em 1899, então com três anos, vítima do cólera. Havia também nesta decisão uma vontade de se isolar, devido à culpa sentida pela negligência em chamar o médico da família, preferindo confiar no conselho do médico da mãe que diagnosticara erroneamente a enfermidade do garoto. Esta experiência resultará no poema "Home Burial" ("Enterro em Casa"), que será incluído em seu segundo livro, *North of Boston*.

Foram estes os anos mais criativos de sua carreira, onde Frost escreve muitos dos poemas que estarão em seus três primeiros livros. É neste sentido que se deve entender a afirmação que mais tarde fará:

Mantive atividade rural, por assim dizer, por quase dez anos, mas menos como um fazendeiro que como um fugitivo do mundo que parecia me "desqualificar". Foi tudo instintivo, mas agora consigo ver que eu fugia para me salvar e me consertar antes de medir forças com a Criação. Nunca estive realmente fora do mundo. Eu gostava das pessoas até mesmo quando achava que as detestava.³¹

³⁰ Ver FROST, Robert. The Figure a Poem Makes. In: COX, Hyde and LATHEM, Edward Connery. *Selected Prose of Robert Frost*. New York/Chicago/San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, Chicago/San Francisco, 1968, pp. 17-20. Ver também minha tradução na segunda parte.

³¹ Citado por PRITCHARD, *op. cit.*, pp. 57-8: *I kept farm, so to speak, for nearly ten years, but less as a farmer than as a fugitive from the world that seemed to me to "disallow" me. It was all instinctive, but I can see now that I went away to save myself and fix myself before I measured my strength against all creation. I was never really out of the world for good and all. I liked people even when I believed I detested them.* Observe-se a correspondência entre estas afirmações e o pequeno trecho de "Vale a Pena Viver?", de James.

Parte desta "reaproximação" do mundo começa em 1906, quando passa a lecionar em tempo parcial na Pinkerton Academy e, a partir de 1911, na Plymouth Normal School.

* * *

Em agosto de 1912, vende a fazenda e parte para a Inglaterra. A expatriação, no entanto, acompanhava a tendência de toda uma geração de escritores norte-americanos que, em fins do século XIX, viajava para o exterior e, não raro, fixava residência ou mesmo adotava uma nova cidadania. No caso de Frost, sua viagem e permanência de três anos na Inglaterra é importante porque tem a função de lançá-lo editorialmente como poeta. É aí também que sua poética se consolida: entra em contato e faz amizade pessoal com outros poetas. Mas consegue publicar seu primeiro livro antes mesmo de conhecê-los. Um mês depois de chegar à Inglaterra, apresenta os originais de *A Boy's Will* à filha do editor David Nutt, de Londres, que decide publicá-lo. Enquanto o livro começa a ser divulgado, Frost passa a circular pelos meios literários, quando conhece o poeta F. S. Flint, que o apresenta, mais tarde, a Ezra Pound. Este escreve duas resenhas de seu livro, uma para a Inglaterra e outra para os Estados Unidos. Nestas, ele ressalta a "simplicidade dos poemas", em contraste com a "imitação" e a "afetação" dos poetas norte-americanos da época. Se bem que essas resenhas tenham sido importantes para o lançamento da carreira poética de Frost, Pound também se valia delas para investir contra os editores norte-americanos "cabeças-duras" que se recusavam a publicar o "incompreendido" poeta, que precisara ir para a Inglaterra para ser descoberto. Com isto, Pound também somava pontos na propagação de suas próprias concepções poéticas.³² Por outro lado, a teoria

³² É o que comenta Donald Greiner na biografia literária de Frost, preparada para o *Concise Dictionary of American Literary Biography*. Segundo este autor, Frost também colaborou na romantização de sua vida ao

poética de Pound era "radical" demais para Frost, no que dizia respeito ao "imagismo". Naquela época, Pound privilegiava os olhos (a imagem), enquanto Frost, o ouvido (a voz).

Frost começou a ganhar notoriedade com estas polêmicas surgidas em torno de duas poéticas. Começa a anunciar seu próximo livro, "que deverá ser mais objetivo e talvez, por isto, de interesse mais geral".³³ Frost queria dizer com isto que não escreveria outro volume de poemas líricos, mas que faria um movimento "da consciência do eu para a consciência dos outros", pois não desejava ser "caviar para a massa, do jeito que meu quase-amigo Pound deseja".³⁴

Para entender de fato onde se situava esta polêmica em torno da nova poesia norte-americana que está se forjando no início do século, é mais produtivo recorrer a um crítico que conferiu uma visão agora clássica a este período entre a guerra civil norte-americana e o modernismo: Van Wick Brooks. Em 1915, também expatriado em Londres por um descontentamento manifesto diante do quadro das letras norte-americanas, afirmava:

A própria natureza humana na América existe em dois planos irreconciliáveis, o plano da pura teoria e o plano do puro negócio...³⁵

Esses dois planos correspondiam à distinção entre "highbrow" e "lowbrow", ou, respectivamente, entre uma formação estritamente teórica e intelectual e

mentir para Pound que seu avô e tio o haviam deserdado e o deixado na miséria devido suas ambições poéticas. Com isto, Frost se fez vítima do melodrama, que obviamente servia aos interesses de Pound para criticar os editores norte-americanos. Cf. GREINER, Donald J. Robert Frost. In: *Concise dictionary of american literary biography*. Detroit, Michigan : Gale Research Inc., 1989. vol. 3 - The Twenties, 1917-1929, pp. 68-86.

³³ Frost, citado por PRITCHARD, *op. cit.*, p. 74: "The next book, if it comes off, should be more objective and so perhaps more generally interesting".

³⁴ Idem, *ibid.*, p. 75. Frost assume claramente que queria vender livros aos milhares, ao buscar se comunicar com o leitor comum, aquele que não come caviar.

³⁵ BROOKS, Van Wyck. *America's coming-of-age*. New York : Octagon Books, Reprinted 1975, p. 27: *Human nature itself in America exists on two irreconcilable planes, the plane of stark theory and the plane of stark business...*

outra, estritamente prática e voltada aos negócios.³⁶ Eram tais planos que estariam por trás de diversas antinomias na literatura desta época. Uma delas era a que deixava duas opções aos escritores: o exílio para dentro de si mesmo ou a expatriação para a Europa. E Brooks completava:

A cultura dessecada em uma extremidade e a pura utilidade na outra criaram um impasse na mente americana e toda a nossa vida vaga caoticamente entre esses dois extremos.³⁷

Portanto, deve-se entender a permanência de Frost na Inglaterra como uma tentativa do poeta de buscar seu público mas, também, de respirar algo diferente daqueles dois extremos de que fala Van Wyck Brooks e, com isto, distanciar-se um pouco da dicotomia. Um sinal claro de que isto "estava no ar" é o já citado poema "Mending Wall", que será concluído e publicado na Inglaterra em 1914, e que pode ser entendido como metáfora de um equilíbrio, certamente tenso, mas em busca de uma visão sem a dicotomia instaurada por "muros".

Os poetas georgianos, amigos de Frost (como Wilfred Gibson, Lascelles Abercrombie e Harold Monro), elogiaram *A Boy's Will* porque aprovavam a ênfase de Frost na natureza, mas foi Pound quem identificou, na resenha que fez para o primeiro livro, por trás dos ecos sobreviventes dos poeticismos vitorianos, os sons e cadências de uma voz moderna. Assim, se em "Into My Own" e "The Trial By Existence", poemas do primeiro livro, encontramos inversões verbais, linguagem "poética" e glosas contidas no índice (tão ao gosto dos poetas vitorianos), que pouco têm a ver com a poesia hoje considerada "típica" de Frost, no segundo, estes elementos estarão totalmente ausentes. No entanto, isto não significa que a estadia na Inglaterra tenha sido um divisor de águas na poesia de Frost, pois ele já havia trabalhado

³⁶ A distinção, de tão consagrada, já se encontra dicionarizada.

³⁷ BROOKS, Van Wyck. *op. cit.*, p. 14: *Desiccated culture at one end and stark utility at the other have created a deadlock in the American mind, and all our life drifts chaotically between the two extremes.*

em poemas maiores como "The Death of the Hired Man", "An Old Man's Winter Night", "Hyla Brook" e "The Oven Bird" antes mesmo de atravessar o oceano. Estes poemas, que serão incluídos no segundo livro, *North of Boston*, não eram escritos em verso livre mas em verso branco. Sua mestria técnica é considerada como a maior contribuição de Frost à prosódia norte-americana. Por outro lado, Frost confrontava os interesses modernistas típicos ao escrever poemas que abordavam a alienação e o esfacelamento da comunicação.³⁸ Em "After Apple-Picking", poema de 1914, ao manifestar incerteza sobre se o que está em jogo é o fim ou o renascimento, e onde o sono não é necessariamente o descanso da renovação, Frost parece se referir aos próprios caminhos da poesia que passaria a praticar.³⁹

* * *

Com o início da Primeira Guerra Mundial, e após seu segundo livro publicado em Londres, Frost volta para os Estados Unidos. Seus dois livros já se encontram também publicados em seu país. Vai morar em New Hampshire, novamente em uma fazenda. Daí por diante, conhece uma acelerada consagração. Quatro meses depois de voltar da Inglaterra, recebe o título de poeta *Phi Beta Kappa* do Tufts College e, no ano seguinte, em 1916, o mesmo título pela Universidade de Harvard. O sucesso é tanto que seu editor se apressa a publicar um livro que Frost ainda não considerava devidamente organizado, *Mountain Interval*. Apesar disto, continha muitos de seus poemas mais populares como "Birches", "The Road Not Taken" e "An Old Man's

³⁸ Tanto esta contribuição de Frost à prosódia norte-americana como sua posição ímpar no Modernismo, encontram-se em GREINER, Donald J. Robert Frost. In: *Concise Dictionary of American Literary Biography*. Detroit, Michigan : Gale Research Inc., 1989. vol. 3 - The Twenties, 1917-1929, pp. 68-86. Devo também à esta leitura o resumo que faço, a seguir, da extensa série de prêmios e honrarias recebidos por Frost.

³⁹ Na antologia apresentada na segunda parte deste trabalho, o poema é por mim traduzido como "Após a Apanha de Maçãs".

Winter Night".⁴⁰ Este ano inaugura também uma longa série de viagens para ministrar cursos de pequena duração e fazer palestras em universidades e faculdades, que constituirá sua principal atividade, além da de escrever e publicar livros de poesia. É eleito membro do National Institute of Arts and Letters e, em 1920, recebe o que seria o primeiro de um total de 44 títulos honorários de faculdades e universidades (distribuídos entre 1920 e 1960).⁴¹ Em 1922, recebe o Prêmio Levinson, da revista *Poetry*, uma das mais representativas do modernismo norte-americano. No ano seguinte, publica seus *Selected Poems*, simultaneamente em Nova York e Londres. Mais importante, contudo, é a publicação do novo livro, *New Hampshire*, neste mesmo ano de 1923. Este livro, que será o primeiro dos quatro "Pulitzer" que Frost irá receber, além de confirmar o compromisso de Frost com os "sons das sentenças" e com as narrativas em versos brancos, ilustra também uma tendência que estará presente em grande parte dos livros que se seguirão: a de usar alguns poemas como palanque para fazer comentários sobre tudo, desde a interferência do governo na vida dos cidadãos até a psicanálise. Certamente, são poemas de menor importância e não foi por isto que o Pulitzer lhe foi concedido, mas pelos seus feitos poéticos, particularmente em poemas como "The Witch of Coös", "Fire and Ice" e "Stopping by Woods on a Snowy Evening".⁴²

Em 1928, além de publicar uma nova edição de *Selected Poems*, Frost volta pela primeira vez à Inglaterra, desde 1915, e publica também *West-Running Brook*. É o livro que demonstra o domínio de Frost agora no poema curto, ainda que o livro contenha também alguns poemas longos, como o

⁴⁰ Traduzidos, respectivamente, como "Vidoeiros", "O Caminho não Seguido" e "Um Velho em Noite de Inverno", na antologia apresentada na segunda parte deste trabalho.

⁴¹ Basicamente, M.A. (Master of Arts) e Litt.D. (Doctor of Letters).

⁴² Respectivamente traduzidos como "A Bruxa de Coös", "Fogo e Gelo" e "Parando nos Bosques em Noite de Neve", na segunda parte deste trabalho.

poema-título, uma reflexão profunda sobre a entropia e a obrigação humana de resistir ao vazio por meio da criação consciente da forma.⁴³

Na década de 30, vê publicados seus *Collected Poems*, recebendo por este livro seu segundo Pulitzer, em 1931. Em 1932, é publicado em Londres uma antologia de seus poemas em um volume de *The Augustan Books of Poetry*. Em 1933, publica *The Lone Striker* e, em 1934, ano da morte de sua filha Marjorie (aos 29 anos, vítima de febre puerperal), publica a terceira edição de *Selected Poems*. Continua a escrever e publicar e a acumular prêmios e honrarias, culminando, em 1937, com o terceiro Pulitzer, desta vez por *A Further Range*. Este foi, talvez, o livro mais criticado de Frost, principalmente devido aos poemas "A Lone Striker" (que já havia sido publicado antes, isoladamente), "Build Soil", "To a Thinker" e "Two Tramps in Mud Time". No clima político de 1936, com o fascismo ganhando terreno no mundo e a esquerda norte-americana conhecendo talvez o seu momento de maior engajamento, uma personalidade pública que exibisse uma outra ordem de cosmovisão engajada seria considerada "alienada". A ironia é que, apesar de ser o mais criticado dos livros de Frost, é o que contém a maior parte de seu trabalho mais refinado e duradouro, como "Desert Places", "A Leaf-Treader", "Neither Out Far Nor In Deep", "Provide, Provide" e, acima de tudo, "Design", o poema que, em língua inglesa, revoluciona o soneto clássico.

Um ano depois deste terceiro Pulitzer, morre Elinor, após uma série de ataques cardíacos quando convalescia de uma cirurgia de câncer. Frost, agora com 64 anos, passa por um período de depressão e isolamento. Dois anos depois, em 1940, o filho, Carol, então com 38 anos, suicida-se, deixando família cujo encargo Frost passa a assumir. Graças à intercessão de amigos,

⁴³ O poema é traduzido, na segunda parte, sob o título de "Riacho Poente".

Frost volta novamente a escrever e, em 1942, publica *A Witness Tree*, que, no ano seguinte, lhe valerá o quarto e último Pulitzer que receberá. Será também o último de seus volumes que os críticos contemporâneos considerarão inteiramente satisfatório. Contém poemas como "Beech", "All Revelation", "The Most of It", "November", além do célebre "The Gift Outright", que Frost declamará na inauguração do mandato de Kennedy, em 1961. Em 1945, Frost faz uma incursão pelo teatro, publicando *A Masque of Reason*, seguindo-se uma outra, em 1947, *A Masque of Mercy*. São pequenas peças onde ele explora temas bíblicos: na primeira, o sofrimento de Jó e, na segunda, a rebelião de Jonas. Mas nada traziam de novo, como pouca também será a novidade do livro *Steeple Bush*, de 1947, apenas lembrado devido ao poema que parece ter sido composto para encerrar sua carreira poética, "Directive".⁴⁴ Depois deste livro, Frost receberá ainda muitos prêmios, títulos e homenagens, ao longo de seus últimos quinze anos de vida. A versão final de seus *Complete Poems* aparece em 1949 e, em 24 de março de 1950, o senado norte-americano lhe presta homenagem por ocasião de seu aniversário. Em agosto de 1954, o Departamento de Estado o envia ao Brasil como delegado do Congresso Internacional de Escritores.

Frost no Brasil

O Congresso Internacional de Escritores

Quando Frost chega ao Brasil, em 11 de agosto de 1954, fazia menos de uma semana que o jornalista Carlos Lacerda havia sofrido o atentado no qual morreria o Major Rubens Vaz. No dia 6 de agosto, no dia seguinte ao atentado, um jornal influente como "O Estado de São Paulo" dava conta de

⁴⁴ "Diretiva" é também o poema que escolhi para "fechar" a antologia dos poemas que traduzo na segunda parte.

uma "grave crise político-militar", "uma tremenda onda de reação em todo o país". Daí até o dia 24 de agosto, quando o presidente, o ex-ditador Getúlio Vargas se suicida no ápice de uma escalada de pressões para a sua renúncia, o noticiário dos jornais não deixará de estar centrado na crise.

É neste conturbado período de 5 a 24 de agosto que acontece em São Paulo o Congresso Internacional de Escritores, razão pela qual Frost veio ao Brasil. Aliás, o ano de 1954 assistiu a um grande número de congressos e encontros internacionais, uma vez que se comemorava o quarto centenário da cidade de São Paulo.

Na verdade, Frost vinha participar de uma das seções do Congresso, os "Encontros Intelectuais", de iniciativa da UNESCO e que há alguns anos vinham se realizando em Genebra. O objetivo geral destes Encontros era "o estudo dos meios de estreitar os laços culturais e morais entre o Velho e o Novo Continente".⁴⁵ Em 1954, excepcionalmente, e por iniciativa também da comissão que organizava a comemoração do quarto centenário, o Encontro se realizaria em São Paulo. Como este evento apenas aconteceria após encerrada a primeira parte dos trabalhos do Congresso, Frost desembarca no Rio de Janeiro, onde ficaria até o dia 13, acompanhado por sua filha, a poeta Leslie Frost Ballantine. No Rio, aproveita para visitar conhecidos, entre os quais, a poeta e conterrânea, Elizabeth Bishop, que na época morava naquela cidade.

Eis como o jornal "O Estado de São Paulo" noticia a chegada de Frost a São Paulo no dia 14:

Um espírito juvenil num corpo de patriarca:

Chegou ontem a esta capital o famoso poeta norte-americano Robert Frost, Prêmio Pulitzer de Literatura... O ilustre visitante dá, a todos que dele se aproximam, a sensação de viver num mundo estranho e distante - e muito mais belo que o nosso.

⁴⁵ Cf. Resolução Nº11, transcrita em SOCIEDADE PAULISTA DE ESCRITORES. *Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais*. São Paulo : Editora Anhembi, 1955, p. 11.

Ainda segundo o jornal, Frost fez muitas perguntas sobre a cidade, seus fundadores e costumes: "A vivacidade com que nos faz tais perguntas revela uma mentalidade moça, ágil, desejosa de conhecer novas paisagens. O corpo está cansado, mas a alma continua dinâmica e viva".

De fato, Frost completara 80 anos em março daquele ano e praticamente sua "carreira poética" já se encerrara há, pelo menos, onze anos, em 1943, data de seu último "Pulitzer" (o quarto) por *A Witness Tree*. Em 1947, seu ego já não suportava ler críticas ao seu último livro, *Steeple Bush*, deste mesmo ano. Tais críticas lhe eram devidamente ocultadas por aqueles que o cercavam. Quando uma dessas críticas, publicada na *Time*, consegue escapar a essa "censura", Frost constata que o livro "nada fez para aumentar sua grandeza" e, então, "entra em parafuso, sofrendo dores nos pulsos e no peito".⁴⁶ Depois disto, publica ainda outros trabalhos, mas já se tornara uma figura histórica, um poeta laureado, e passa apenas a comparecer a eventos oficiais e fazer palestras e leituras de seus poemas. Não é outra coisa o que vem fazer no Brasil.

Assim, era difícil captar, por trás desta capa de representante oficial e "patriarca da poesia norte-americana", a força de uma obra poética essencialmente calcada no trabalho humano. Ademais, lendo-se o texto das entrevistas concedidas, pode-se imaginar que seus poemas eram praticamente desconhecidos até pelos entrevistadores que noticiaram sua passagem pelo país.

Por ocasião de uma entrevista concedida ao jornal "O Estado de São Paulo", em 18 de agosto daquele ano, o jornalista afirmava: "ele faz pensar num daqueles antigos pioneiros dos livros de Willa Cather que levaram para o coração das matas virgens do 'Middle West' o sonho de uma comunidade

⁴⁶ PRITCHARD, *op. cit.*, p. 241.

ideal em que todos os homens irmanados acima da ganância e dos ódios seriam iguais". Já no que diz respeito a uma avaliação de seu lugar na poesia norte-americana, afirmava o jornal:

... quando ele surgiu no panorama da lírica norte-americana, em fins do século passado [sic], ainda vigoravam no aludido campo - apesar dos vibrantes bombardeios de Walt Whitman contra as cidadelas do mau gosto - as normas piegas e artificiais dos bardos do fim da era vitoriana. Frost foi uma lufada de ar renovador e vivificante na atmosfera abafada da época... Em lugar de suspirar por princesas longinquas, falava da beleza dos trigais maduros que fornecia a farinha para o pão cálido e generoso.

Na verdade, "normas piegas" parecem ser as que o anônimo jornalista utiliza para caracterizar a poesia de Frost. Este jamais falaria da "beleza dos trigais maduros que fornecia a farinha para o pão cálido e generoso", nem mesmo em termos de conteúdo.

Mas se, em São Paulo, a imprensa não pareceu ajudar muito a esclarecer quem era este "ilustre visitante", no Rio, sua passagem é comentada por Otto Maria Carpeaux, um dos mais importantes críticos literários brasileiros, que procurou situar Frost em comparação a outro laureado autor da época, o romancista William Faulkner, também de passagem pelo Brasil para participar do referido evento:

Mesmo sem a publicidade garantida pelo Prêmio Nobel, o nome de William Faulkner seria conhecidíssimo no mundo e em nosso país. Nos Estados Unidos sempre foi, porém, escritor para os intelectuais, um "critic's novelist"... Contrário é o caso de Robert Frost. É, fora do seu país, um ilustre desconhecido. Muito caracteristicamente, alguns jornais brasileiros anunciaram sua chegada, congratulando-se com a presença do "notável poeta *Forst*". Nos Estados Unidos, Frost é, porém, quase popular. É considerado "the great old Man", o patriarca da poesia norte-americana. Mas só há poucos anos a crítica mais sofisticada começou a prestar a devida atenção a um poeta cujo rigoroso sentido de ordem já devia sempre inspirar admiração aos fanáticos da ordem entre os "novos críticos", que adoram a força arquitetônica de um Dante, de um Baudelaire. Até então, Frost passou por poeta reacionário.⁴⁷

⁴⁷ CARPEAUX, Otto Maria. Frost e Faulkner. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro : 63, p. 7, setembro de 1954.

Para a realização destes Encontros Intelectuais em São Paulo (estava prevista a realização de outro em setembro daquele ano), a UNESCO convidara quatro relatores escolhidos, respectivamente, na Europa, América do Norte, América Espanhola e América Portuguesa. Pela América do Norte, o relator seria o Prof. George Shuster, diretor do Instituto de Educação Internacional da UNESCO, e conselheiro do Departamento de Estado norte-americano para relações culturais.⁴⁸ Conforme previsto pela Conferência Geral da Unesco, os relatores deveriam apresentar um balanço histórico-cultural das relações entre a América e a Europa, do ponto de vista do segmento que representavam, para posterior discussão em plenário, a fim de levantar

Enfim, quais são os obstáculos que se opõem a esta solidariedade cultural, que mal-entendidos, ignorâncias recíprocas, suscetibilidades? Como remediar estes obstáculos e por que meios poderemos aumentar os intercâmbios de modo a provocar uma melhor compreensão mútua, fundada sobre uma igualdade reconhecida?⁴⁹

É neste quadro que se deve entender o breve discurso de Frost, pronunciado de improviso, antes da leitura do relatório de George Shuster. Falando de sua tristeza e receio por notar "que há pessoas que têm uma espécie de medo do meu país", procura esclarecer qual seria o "princípio básico" dos americanos, que "é um tanto complexo".

Senão, vejamos: John Adams foi o homem que decidiu da nossa separação do Velho Mundo, a Europa. Ele achava, por exemplo, que havia entre nós apenas um grau de parentesco muito longínquo. Depois, Tom Payne [sic] achou que a guerra não era apenas uma guerra de separação, mas uma guerra em prol da liberdade e inspirada na

⁴⁸ Shuster era escritor e educador católico, tendo escrito diversos livros sobre catolicismo, educação e literatura, além de notas para tradução de *Mein Kampf* para o inglês, em 1939. Integrou um grupo de educadores da ONU que visitaram a Alemanha para relatar suas necessidades educacionais depois da Segunda Guerra Mundial. Interessante notar que, em 1951, John S. Wood, então presidente do Comitê de Investigações sobre Atividades Não-Americanas, afirmava que a UNESCO era "*the greatest subversive plot in history*", ou seja, "o maior foco subversivo da história". A UNESCO, aliás, teve diversos de seus funcionários, "sobre cuja lealdade havia dúvidas", demitidos, perseguidos e detidos. Cf. CAUTE, David. *The Great Fear*. New York : Simon and Schuster, 1979, pp. 43 e 331.

⁴⁹ SOCIEDADE PAULISTA DE ESCRITORES, *op. cit.*, pp. 13-14.

Revolução Francesa [sic]. Pois esse homem quase teve a sua cabeça decepada, tendo escapado porque fugiu da prisão em que estava graças a um acaso muito feliz. Mas o nosso mundo não se revolucionou lutando em favor da igualdade; apenas fez alguma coisa em seu favor. A grande realização, a consequência foi a separação, e eu lamentaria muito se nos tivéssemos separado da Europa, - O Velho Mundo - sem demonstrar ao mundo alguma originalidade. Porque quero ter sempre a esperança e a satisfação de saber que temos algo de novo, de fresco, com que contribuir para o futuro da humanidade.⁵⁰

Em seguida, Frost, "falando apenas em meu nome pessoal", exalta em George Washington, o que considera "algo de básico para a minha nação": "...manter a sua dignidade e a sua reserva e..., acima de tudo, dominar-se" e constata que "o entusiasmo pela igualdade, pela distribuição da riqueza da terra... pela humanidade... tudo isto desapareceu com o desaparecimento de Tom Payne [sic]". E acrescenta:

Outro ponto que temos a observar é o seguinte: temos de evitar um grande perigo que nos ameaça: o grande capitalismo, que nem sempre se lembra de se deter e de se restringir. É preciso que o grande capitalismo fique sempre sob observação, principalmente por parte dos demais países. O que ainda se salva é que o nosso exército não aderiu ao grande capitalismo, porque, se isto acontecesse, seria o nosso fim.⁵¹

A afirmação nos causa estranheza, uma vez que os Estados Unidos acabavam de sair da Guerra da Coreia para começar a se envolver na guerra do Vietnã. Já no fim de 1952, a administração Truman estava arcando com 33 a 50% do encargo financeiro da França na Guerra da Indochina.⁵² Claro que Frost devia saber que o exército de seu país estava do lado do capitalismo. No entanto, como ele mesmo dirá, em 1959, "acho muito

⁵⁰ Idem, pp. 459-60. O discurso de Frost foi pronunciado em inglês, mas taquigrafado a partir da fala de seu intérprete. Talvez a incorreção na grafia do nome se deva à presença no Brasil, naquela época, de outro Tom Payne (este, sim, com y), diretor de cinema. A incorreção quanto à Revolução Francesa ter sido anterior à norte-americana talvez tenha sido lapso do intérprete ou do taquígrafo.

⁵¹ Idem, p. 460.

⁵² CAUTE, David. *op. cit.*, p. 44. Curiosamente, 1954 é também o ano em que o Senador McCarthy concentrava suas atividades à frente do Comitê de Investigação de Atividades Não-Americanas na "caça às bruxas" no interior do próprio exército norte-americano (Idem, *ibid.*, p. 105).

emersoniano de minha parte ser tão simpático aos subversivos... não me importa o quão extremo seja seu entusiasmo conquanto não os faça partidários dos russos".⁵³ Ou seja, para manter o espírito emersoniano (que, aliás, também explicava sua dificuldade com as instituições educacionais), o subversivo radical não pode se fossilizar em uma postura partidária. Portanto, o que Frost sempre defendia para seu país, era "originalidade e iniciativa" e, dentro deste espírito emersoniano, não pode acreditar na maldade dos Estados Unidos, quando fala do "medo" que parecem inspirar em países como o Brasil e procura valorizar aquelas qualidades de "contenção" e "reserva" que via em algumas figuras históricas norte-americanas.⁵⁴

Mas o que parece até certo ponto patético é que Shuster se vale de um dos clássicos poemas de Frost em um sentido que jamais foi pretendido pelo poeta, sem que este pareça ter dado, na oportunidade, qualquer sinal de contestação. Após fazer um balanço histórico daquilo que os EUA haviam herdado do Velho Mundo e daquilo que era original dos próprios norte-americanos, Shuster comenta, em certa passagem do relatório:

... havia-se induzido no povo um sentido da segurança que advém das cercas e das linhas de demarcação seguras do retiro aconchegante contra o perigo sempre possível, fosse nas cabanas de madeira ou no calmo vilarejo, que reproduziu a solidão e a nostalgia presentes em grande parte da antiga literatura norte-americana e que se prolonga até a mais recente. Disto, Robert Frost é um digno expoente contemporâneo. Mas trata-se de uma presença sutil por toda parte (...) aquele amor pela identidade redentora do particular que é uma das mais fortes raízes da tradição norte-americana. "Boas cercas fazem bons vizinhos", diz Frost: e ele não escreveu nenhum verso que fale com mais abrangência daquilo que está nos corações de seus compatriotas.⁵⁵

⁵³ Ver ensaio "On Emerson", traduzido na segunda parte deste trabalho.

⁵⁴ Esta fé na "originalidade e iniciativa" também está presente no texto "The Figure a Poem Makes", traduzido mais adiante.

⁵⁵ SOCIEDADE PAULISTA DE ESCRITORES, *op. cit.*, p. 464: ... *there was induced in the people a sense of the security that comes with fences and lines of safe demarcation of the snug retreat from always imaginable danger, whether it was log cabins or quiet village, which bred the loneliness and longing present in so much of older American literature and lingering on into the new. Of this, Robert Frost is a noble contemporary exponent. But it is a subtle presence everywhere (...) that love of the redemptive particular*

A visão sobre Frost que é passada por Shuster não difere muito daquela de "O Estado de São Paulo", anteriormente citada. Ora, nada parece estar mais distante das intenções de Frost naquele poema, onde, conforme vimos anteriormente, é patente que ele se identifica mais com as forças naturais que com o vizinho, que é visto como um "selvagem pré-histórico" ou "que se move nas sombras" daquilo que é "dito por seu pai".⁵⁶ Podemos imaginar que Frost, por ocasião do Congresso e do anacrônico discurso de Shuster, tenha apenas dado de ombros, não porque já estivesse velho ou cansado demais para o embate, mas porque este embate, do ponto de vista do poeta, não passava de um jogo.

No entanto, se formos procurar nos próprios textos poéticos de Frost e, particularmente, em entrevistas e conferências, encontraremos um traço que parece ser comum a outros poetas e pensadores independentes. Alguns exemplos bastarão para esclarecer este ponto. Em princípio, Frost sempre foi contra os sistemas, o que lhe valeu o rótulo de "spiritual drifter", ou alguém que fica à deriva e não tem motivação suficiente para assumir uma posição e participar dos grandes debates intelectuais do seu tempo. O que se pode notar, no entanto, é que, quando indagado sobre tais questões, Frost sempre respondia por uma atitude semelhante à de mestres zen-budistas. Indagado sobre suas concepções religiosas, por exemplo, Frost respondeu: "Não vou à igreja mas olho pela janela".⁵⁷ E sobre por que não sistematizava mais seu pensamento filosófico e preferia se situar mais além do mero debate:

identity which is one of the strong roots of the American tradition. "Good fences make good neighbours", says Frost: and he had written no line that speaks more understandingly of what is in the hearts of his countrymen.

⁵⁶ A partir da tradução de Paulo Vizioli para este poema (comentada mais adiante), as afirmações de Shuster parecem ainda mais absurdas. Vizioli traduz: "Existe alguma coisa que *detesta* os muros. / E os quer ver *arrasados!*" (grifos meus), em: VIZIOLI, Paulo. *Poetas Norte Americanos*. Antologia Bilingue, ed. comem. do bicentenário da independência dos EUA, 1776-1976. Rio : Lidador, 1974, p. 57.

⁵⁷ Cf. HALL, Dorothy Judd. *Contours of Belief: Robert Frost*. Athens, Ohio/London : Ohio University Press, 1983.

Tenho medo de muita estruturação... Alguma violência é sempre praticada à sabedoria com a qual se erige uma filosofia... Suba a uma altura suficiente e as diferenças que compõem a controvérsia tornam-se apenas duas pernas de um corpo cujo peso ora está sobre uma, em um dado momento, ora sobre a outra, no momento seguinte...⁵⁸

Longe de caracterizarem um "errante espiritual", estas afirmações, bem como o conjunto dos poemas de Frost, evidenciam o impulso básico meditativo de alguém que, desde cedo, teve de fazer do trabalho (e particularmente do trabalho manual em contato com a natureza) o seu critério de poesia e verdade. Ajudam também a entender por que, como dizia Carpeaux, "Frost passou por poeta reacionário". Sem motivação para sair em sua própria defesa diante de detratores, teria de ficar por conta dos críticos mais perspicazes resgatar a importância de sua obra e suscitar novas leituras. Mas, quando de sua passagem pelo Brasil, apesar do Congresso e de algumas aparições públicas através da imprensa e da leitura de seus poemas em consulados e entidades culturais, pouco avançou o conhecimento da importância de sua obra e conseqüentemente sua divulgação entre nós.

A tradução de Frost no Brasil

Até onde conseguimos rastrear, parece que Frost começa a ser traduzido, ou pelo menos publicado, no Brasil, precisamente a partir de sua vinda para cá, em 1954, para participar do Congresso Internacional de Escritores. No entanto, pode-se imaginar que Frost já fosse conhecido por

⁵⁸ Citado por BARRY, Elaine. *Robert Frost*. New York : Frederick Ungar Publishing, 1973, pp. 100-1: *I'm afraid of too much structure. . . . Some violence is always done to the wisdom you build a philosophy out of... Get up there high enough and the differences that make controversy become only the two legs of a body the weight of which is on one in one period, on the other in the next*. Esta última frase é muito semelhante à resposta dada por D.T. Suzuki, o filósofo e principal divulgador do zen-budismo no Ocidente, quando instado a se posicionar diante da opinião contrária de outro erudito budista, Junjiro Takakusu: "Este mundo é grande; há lugar suficiente para nós dois, o professor Takakusu e eu" (Cf. WATTS, Alan. D. T. Suzuki, o intelectual "não-mental". In: *Tabu*. São Paulo : Editora Três, Coleção Planeta, s/d, p.157. O texto de Alan Watts é de 1966).

bom número de intelectuais que desde os áureos tempos do Modernismo acompanhavam o movimento literário norte-americano e mundial. É interessante notar, por exemplo, que uma dissertação de mestrado apresentada à USP, ao rastrear "A Recepção Literária de Walt Whitman no Brasil", de 1917 a 1929, tenha localizado, em uma revista literária de 1928, uma menção anônima referindo-se à influência de Whitman na Europa, em termos que se assemelham a uma genealogia da poesia moderna, e que inclui, entre outros, o nome de Frost:

Edgar Poe gerou Baudelaire.

Walt Whitman gerou Rimbaud e Verhaeren.

Baudelaire gerou Claudel e Apollinaire.

Mallarmé gerou Paul Valéry.

Apollinaire gerou Valéry-Larbaud, Cocteau, Blaise Cendrars [sic], André Salmon.

A poesia moderna volta à América com Sandburg, Lindsay, E. Cummings [sic], Robert Frost, E. L. Masters, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Carlos Pelicer, Olivério Gironde, Leopoldo Marchal, Jorge Luís Borges e outros.⁵⁹

Na verdade, este texto se encontra em um "box" em meio à transcrição de uma conferência de Ronald de Carvalho sobre "A Poesia Americana", proferida na Embaixada Americana em fins de outubro de 1928, e parece estar associando nomes pouco conhecidos da literatura (como Carlos Pelicer, Olivério Gironde e Leopoldo Marchal) a grandes de poetas, talvez em preparação a palestras que ali seriam proferidas. Seguindo esta pista encontrada na referida tese, descobrimos, em uma edição anterior da mesma revista, outra referência a Frost, desta vez feita por um dos constantes articulistas da revista, Teixeira Soares, em um artigo intitulado "Nova Poesia Estadunidense".

⁵⁹ Apud PARO, Maria Clara Bonetti. *A Recepção Literária de Walt Whitman no Brasil: 1º Tempo Modernista (1917-1929)*. São Paulo : 1979. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p.6.

Quando, em 1920, apareceram os poetas, que constituíam o segundo movimento de renascimento principiado, em 1913, por James Oppenheim, Amy Lowell, Robert Frost, Lee Masters, Gould Fletcher, e mais tarde continuado por Sherwood Anderson e Carl Sandburg, o maior de todos eles... houve um arrebentar de caminhos novos.⁶⁰

No entanto, se prosseguirmos a pesquisa, nesta e em outras revistas, apenas descobriremos menções parecidas e, ocasionalmente, citações de autores norte-americanos no original.

A primeira publicação de dois poemas de Frost traduzidos para o português apenas ocorre no ano seguinte à sua vinda ao Brasil.⁶¹ Os poemas participavam de uma coletânea de poemas norte-americanos organizada por Oswaldino Marques para o Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, sob o título *Videntes e Sonâmbulos*. Incluía 33 autores que iam daqueles mais consagrados, como Emerson e Whitman, até outros menos conhecidos como Charles Edward Eaton e Edwin Markham, por exemplo. Como dizia o seu compilador no prólogo à edição, não se tratava de uma antologia e, por isso, o título.

Adverte-se que a escolha dos poemas não reflete o gosto do compilador, não porque desafinem do seu temperamento (salvo num ou noutro caso), mas pela simples razão de que as traduções já existiam antes de lhe haver sido confiada a incumbência de enfeixá-las neste volume.⁶²

Infelizmente o organizador não teve o cuidado de datar as referidas traduções. Além disto, dois poemas na coletânea trazem a assinatura de "tradutor ignorado".⁶³

⁶⁰ SOARES, Teixeira. Nova Poesia Estadunidense. *Movimento Brasileiro*. Rio : n° 1, pp. 14-16. Outubro de 1928, p. 15.

⁶¹ A saber, "Dust of Snow" e "The Telephone", traduzidos, respectivamente, por Pedro de Aratanha e Willy Lewin. Mais adiante, comento sua tradução.

⁶² MARQUES, Oswaldino, org. *Videntes e Sonâmbulos*: Coletânea de Poemas Norte-Americanos. Rio : Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955, p. xvii.

⁶³ Os poemas "A Mestiça" ("The Quadroon Girl"), de Longfellow, e "Anne Rutledge", de Edgar Lee Masters. Cf. MARQUES, *op. cit.*, pp. 11 e 99, respectivamente.

É possível encontrar ainda, no mesmo ano, a tradução de "After Apple-Picking" ("Depois da Colheita de Maçã"), de Frost, em um livro de Louise Bogan, intitulado *A Poesia Norte-Americana, 1900-1950*, em tradução de Manoel Ferreira. Por não se tratar de uma antologia e, sim, de um trabalho de caráter histórico-analítico, a tradução do poema apenas merece ser considerada em função de seus lamentáveis equívocos.⁶⁴ Outro livro, publicado pela mesma editora no ano seguinte, contém informações valiosas sobre a obra de Frost, embora os poemas tenham recebido apenas tradução literal, e mesmo assim, muitas vezes equivocada. Trata-se do livro de Randall Jarrell, *A Poesia e a Época*, um dos "novos críticos" a que Carpeaux devia ter em mente no artigo anteriormente citado, e que mais influenciaram na reavaliação da obra de Frost.⁶⁵

Depois destas publicações, aparece, em 1957, a coletânea organizada por Sérgio Milliet, *Obras-Primas da Poesia Universal*, contendo o poema "Desert Places", de Frost, em tradução do poeta português, Jorge de Senna. Milliet também faz uma advertência semelhante à de Marques (1956):

Não é esta, uma antologia dos melhores poemas da literatura universal desde os românticos até os modernos. É apenas uma antologia dos melhores poemas vertidos para o português ou escritos nesta língua.⁶⁶

Decorre então um longo período (12 anos) até surgir a primeira iniciativa de tradução em um sentido mais antológico e individual: um livro da extinta editora Lidador, intitulado *Poemas Escolhidos de Robert Frost*. Trata-se da tradução feita por Marisa Murray, em 1969, de parte da coletânea original, organizada e apresentada por Robert Graves, em 1963.⁶⁷

⁶⁴ BOGAN, Louise. *A Poesia Norte-Americana, 1900-1950*. Trad. de Manoel Ferreira. Rio : Revista Branca, 1956.

⁶⁵ JARRELL, Randall. *A Poesia e a Época*. Trad. de A. C. Caldas. Rio : Revista Branca, s/d.

⁶⁶ MILLIET, Sérgio, org. *Obras Primas da Poesia Universal*. São Paulo : Livraria Martins, 1957, p. 5.

⁶⁷ FROST, Robert. *Poemas Escolhidos de Robert Frost*. Trad. de Marisa Murray. Rio : Lidador, 1969.

Mais tarde, em 1974, surge uma outra coletânea de "Poetas Norte-Americanos", organizada e traduzida por Paulo Vizioli, com a tradução de sete poemas de Frost.⁶⁸ Só mais recentemente, em 1992, é que Frost aparece em uma nova coletânea, organizada por Jorge Wanderley e com o título *Antologia da Nova Poesia Norte-Americana*.⁶⁹

Em síntese, pode-se constatar que a tradução de Frost no Brasil foi bastante esporádica e apenas começa a surgir após os anos cinquentas.

A tradução de "Selected poems"

Poemas Escolhidos de Robert Frost, em tradução de Marisa Murray, foi a primeira iniciativa extensa de tradução de uma antologia dos poemas de Frost. Apesar disto e em que pese o prestígio conferido pela apresentação e seleção bem cuidada dos poemas na edição original organizada por um poeta como Robert Graves, o caráter da publicação é bastante insólito. Não se trata da tradução da edição original, mas de uma "seleção" da seleção feita por Robert Graves. E não constam informações sobre que "seleção" foi esta, em que critérios se baseou etc. Comparando-se o original com a tradução, notamos que se encontram traduzidos apenas 45 dos 240 poemas da edição original.⁷⁰

A tradução feita por Marisa Murray nem de longe pode ser chamada de "poética". O mero exame do poema que abre a antologia, "O Pasto", é bastante para constatar que se trata apenas de uma tradução literal com a única preocupação de manter o sentido do original. Pode-se notar que não houve qualquer respeito à rima e se - por mera coincidência - a métrica se

⁶⁸ VIZIOLI, Paulo. *Poetas Norte Americanos*. Antologia bilingue, ed. comem. do bicentenário da independência dos EUA, 1776-1976. Rio : Lidador, 1974. pp. 55-61.

⁶⁹ WANDERLEY, Jorge. *Antologia da Nova Poesia Norte-Americana*. Rio: Civilização Brasileira, 1992.

⁷⁰ GRAVES, Robert. *Selected Poems of Robert Frost*. New York : Rinehart Editions, 1963.

manteve nos três primeiros versos, os restantes não manifestam qualquer preocupação neste sentido. Mas não se trata de enumerar os casos em que isto acontece ao longo do livro. É evidente que se tratou apenas de uma tentativa de divulgar Frost no Brasil.

O curioso da edição, contudo, é que a tradutora deve ter traduzido também a introdução de Robert Graves, onde se lê:

Frost sempre respeitou a métrica. Quando, durante o *Vers Libre*, período dos 1920 e 1930, seus poemas foram desprezados como antiquados, ele comentou, desdenhosamente, que escrever versos livres era a mesma coisa que jogar tênis sem uma rede. Os *Vers Librists*, é preciso que se explique, tinham-se rebelado contra uma espécie degenerada de poesia, da qual nada importava exceto conseguir que a bola passasse certinha sobre a rede. (...) Os *Vers Librists*, portanto, abandonaram a rede de tênis da métrica, também, e concentraram-se no ritmo. Mas embora a métrica seja aborrecida sem ritmo, o inverso também é verdadeiro. (...) Apenas a tensão do ritmo sobre a métrica (própria frase de Frost) torna um poema digno de ser lido, ou um longo jogo de tênis digno de ser assistido".⁷¹

Ora, isto está em contradição frontal com as traduções empreendidas. Caso fosse uma edição bilíngüe, o leitor poderia, talvez, tirar algum proveito da leitura. Poderia notar também algum esforço isolado no sentido de manter a forma original do poema, como, por exemplo, na tradução de "Devotion" ("Devoção"):

*The heart can think of no devotion
Greater than being shore to the ocean -
Holding the curve of one position,
Counting an endless repetition.*

Em maior amor não pensa o coração
Maior mesmo que a praia com o mar
Mantendo a curva na mesma posição
Repetindo a si mesmo sem parar.⁷²

⁷¹ GRAVES, Robert. Introdução. In: FROST, Robert, *Poemas Escolhidos de Robert Frost*. Trad. de Marisa Murray. Rio : Lidador, 1967, p. 3.

⁷² FROST, Robert. *op. cit.*, p. 76.

No entanto, o esforço poético da tradutora parece se concentrar nos poemas curtos e, nestes casos, consegue algumas soluções em termos de rimas que mantêm algo da beleza do original. Mas são exceções raras.⁷³

Quanto a poemas em versos brancos, cabe comentar a tradução de "The Gift Outright":

A terra era nossa antes que fossemos da terra.
Era nossa terra já por mais de cem anos
Antes que fossemos seu povo. Era nossa
Em Massachusetts, em Virgínia,
Mas éramos da Inglaterra ainda uma colônia
Possuindo o que ainda não nos possuía
Possuídos pelo que agora não mais possuímos.
Alguma coisa que estávamos escondendo nos enfraquecia
Até que descobrimos que éramos nós mesmos
Que estávamos nos escondendo de nossa terra mãe,
E logo encontramos salvação na rendição.
Assim como éramos, rendemo-nos totalmente
(A ação da oferenda foram as ações guerreiras)
À terra ocidental vagamente delineada
Mas ainda sem lendas, sem artes, sem realce,
Tal como era, tal como se tornaria.⁷⁴

Em termos gerais, não há propriamente erros de tradução, mas de interpretação. No título do poema, "Outright" pode ser "sincero", mas em se tratando do presente específico que aparece no verso 12 ("Such as we were we gave ourselves outright / (...) / To the land..."), seria melhor enfatizar seu caráter "incondicional". Além disto, a opção da tradutora de deixar o poema estritamente no passado, tira um pouco de sua "atualidade" ou, pelo menos, elimina a atitude reticente tão característica de Frost. No verso 7, "Possuídos

⁷³ Voltaremos a comentar estas exceções mais adiante, pois ocorrem em poemas que já haviam recebido outras traduções. Apesar de sua tradução da prosa também deixar muito a desejar, cabe creditar a Murray, contudo, a tradução de "a momentary stay against confusion" por "um esteio momentâneo contra a confusão", solução que também adoto por julgar que "esteio" enfatiza o caráter material do trabalho poético para Frost.

⁷⁴ Ver poema original na segunda parte deste trabalho.

pelo que agora não mais possuímos" ("Possessed by what we now no more possessed"), ela transforma em definitivo e traz até o presente algo que pode estar situado ainda no passado. No entanto, nos versos 8 a 11, Murray se deixa levar por uma "patriotada" absolutamente ausente no original. Ela traduz "our land of living" como "nossa terra mãe" e a relação que se estabelece fica um tanto comprometida como a do filho que "esconde" algo da mãe. Por outro lado, traduzir "surrender" como "rendição", prossegue na idéia de desigualdade entre filho e mãe e Frost jamais cometeria semelhante falta de sutileza. No mesmo sentido, a passagem final também transmite um sentido muito estático e definitivo, pelo uso repetido da preposição "sem" e pela frase que encerra o poema (no original, "But still unstoried, artless, unenhanced, / Such as she was, such as she would become").

Traduções de poemas isolados

Como dissemos, os primeiros poemas de Frost traduzidos no Brasil encontram-se na coletânea organizada em 1955 por Oswaldino Marques, sob os títulos de "The Telephone", por Willy Lewin, e de "A Crow" [sic], por Pedro de Aratanha. Na verdade, se formos consultar as obras de Frost no original, jamais acharemos um poema com o título deste segundo, mas descobriremos que se trata do poema "Dust of Snow". Talvez tenha ocorrido algum lapso do tradutor ao passar a tradução para o compilador ou talvez o poema tenha sido traduzido de memória, uma vez que, na organização final dos *Complete Poems* de Frost, não consta qualquer referência a alterações que, ao longo das sucessivas edições, o autor tenha efetuado neste poema

específico.⁷⁵ Em todo caso, examino o poema, tal como ele figura na referida publicação, traduzido por Pedro de Aratanha:

A Crow [sic]

*The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree
Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued.*

Uma Gralha

Passando ao pé dum abeto,
Uma gralha buliçosa
Lançou-me alvo cotão
De neve -
Com isso mudou o eixo
Dum dia tormentoso
Deixou-me o coração
Mais leve.⁷⁶

Várias observações podem ser feitas. A mais geral é a de que o tradutor não seguiu a estrutura sintática original. Claro que isto nem sempre é imprescindível e, ao longo da tradução de um poema, muitas vezes o tradutor, por diversos motivos, opta por fazer inversões na ordem das frases. No entanto, sabendo-se o valor que Frost atribuía ao verso final, a inversão feita pelo tradutor tornou o poema "mais leve". A rima bem marcada do original também se perdeu consideravelmente. Não se trata de dizer que a rima seja obrigatória na tradução. Mas, neste caso, particularmente, o poema original (que aliás, não tem a diagramação apresentada na referida antologia e aqui reproduzida) refere-se ao cotidiano e busca rimas abertas e fechadas em correspondência quase direta a sentimentos. Pode-se dizer que se tratam de oposições, do primeiro ao último verso, sendo que, da oposição final, surge um princípio de iluminação. A adjetivação, que não é um recurso dos modernos, e tampouco de Frost neste poema, também não ajuda, porque faz

⁷⁵ Cf. LATHEM, Edward Connery, ed. *The Poetry of Robert Frost*. New York : Henry Holt and Company, 1979, p. 221.

⁷⁶ MARQUES, Oswaldino. *op. cit.*, pp. 126-7.

uma apreciação ("buliçosa") sobre o objeto do poema - a gralha - que não era intenção do autor. O mesmo se dá com o "alvo algodão".

Neste sentido, a tradução de Marisa Murray parece transportar um pouco mais do sentido original:

Poeira de Neve

Da árvore da cicuta
Ao voar, de leve,
Um corvo atirou-me
A poeira da neve

Fez no meu coração
Uma grande mudança
Salvou um dia triste
Sem qualquer esperança.⁷⁷

A autora neste caso reduziu a rima, deixando a métrica semelhante à do original. O efeito já é mais aproximado, embora, neste caso, seja forçada a tornar o poema "mais carregado" que o original, ao optar por "grande mudança", em lugar do que era apenas "mudança de ânimo", e por "um dia triste sem qualquer esperança", em lugar do que era apenas "parte de um dia que lamentei".

No caso de "The Telephone", dispomos de um comentário feito pelo seu tradutor em um artigo escrito para o Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo". Willy Lewin, neste artigo, alude ao fato "de o claro e límpido poeta rural saber compor uma pequena peça tão cheia de 'mistério' (quase 'esotérica', poder-se-ia dizer)".⁷⁸ Mas, examinemos o poema original e sua tradução:

⁷⁷ Cf. tradução de Marisa Murray em FROST, Robert. *op. cit.*, p. 65.

⁷⁸ LEWIN, Willy. O venerável Robert Frost. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo : 2 de junho de 1962, p. 1.

The Telephone

*"When I was as far as I could walk
From here to-day,
There was an hour
All still
When leaning with my head against a flower
I heard you talk.
Don't say I didn't, for I heard you say -
You spoke from that flower on the windowsill -
Do you remember what it was you said?"*

"First tell me what it was you thought you heard."

*"Having found the flower and driven a bee away,
I leaned my head,
And holding by the stalk
I listened and I thought I caught the word -
What was it? Did you call me by my name?
Or did you say -
Someone said 'Come' - I heard it as I bowed."*

"I may have thought as much, but not aloud."

"Well, so I came."

O Telefone

E quando me afastei o quanto pude
Hoje daqui,
Houve uma hora
Tranqüila,
Em que, ao me inclinar sobre uma flor,
Te ouvi falar.
Não me digas que não porque te ouvi dizer...
Falaste daquela flor no parapeito da janela -
Lembras-te do que disseste?

Primeiro dize-me o que julgaste ter ouvido.

Tendo encontrado a flor e afugentado uma abelha,
Inclinei a cabeça
E segurando a haste
Escutei e julguei ter captado a palavra -

Qual era? Chamaste-me pelo nome?
Ou disseste...
Alguém disse "Vem" - ouvi ao debruçar-me.

Talvez o tenha pensado, mas não falei.

Pois bem, então eu vim.⁷⁹

O "mistério", ou o caráter "quase esotérico" de que fala Lewin, pode ser compreendido a partir de dados sobre a vida de Frost já mencionados anteriormente. Há, no poema, uma referência clara a "ouvir vozes", o que, como vimos, veio da formação doméstica que lhe foi transmitida pela mãe e que é incorporada na sua teoria dos "tons de voz". O poema, desta forma, talvez se refira a uma experiência realmente vivida por Frost de "ouvir" alguém chamá-lo através da flor e, além disto, é um bom exemplo de como seus poemas exploram "o som do sentido".⁸⁰

No tocante à tradução, é difícil evitar uma certa ambiguidade no oitavo verso. Claro que a ambiguidade decorre do fato de que em português não dispomos de muita alternativa para traduzir "from". Assim, quando dizemos "Falaste daquela flor..." tanto podemos dar a impressão de que o(a) interlocutor(a) havia se referido à flor, como de que estava falando "de dentro", "a partir" da flor, ou seja, usando a flor como um... "telefone". Assim, o poema, nesta passagem específica, perde um pouco da precisão do original. No geral, o tradutor conseguiu manter a estrutura básica do original, o que é facilitado por Frost não haver utilizado uma métrica muito estrita, onde são os "tons de voz" do falante que marcam o ritmo. No entanto, esta

⁷⁹ MARQUES, Oswaldino. *op. cit.*, pp. 128-9.

⁸⁰ No original, "the sound of sense". Cf. carta de Frost, enviada da Inglaterra, em 4 de julho de 1913, a John Bartlett, um ex-aluno, citada por PRITCHARD, *op. cit.*, p. 76. Para muitos críticos, a ausência de "experimentação", uma das características principais do modernismo, é apenas aparente em Frost. Assim, todos os seus poemas, em um sentido ou outro, são "experimentos em tons de voz" (Cf. BARRY, Elaine. *op.cit.*, especialmente o primeiro capítulo) ou "performances" (Cf. JARRELL, Randall, *op.cit.*) do que seriam estes sons "ouvidos à distância".

aparente "facilidade" se desfaz quando começamos a suspeitar que talvez não seja fortuito o fato da primeira fala do interlocutor não rimar com a fala do falante, ao passo que a segunda, sim. Além disto, nota-se também um jogo com as palavras "walk", "talk" e "stalk", sugerindo uma conexão semântica entre "caminhar", "falar" e se comunicar através da "haste" da flor. É difícil recuperar esta correspondência na tradução. Talvez por isto, Lewin tenha optado pelo emprego da segunda pessoa que, no Brasil, conforme a região, retiraria pelo menos parte da coloquialidade da conversa, mas que lhe permite sugerir a correspondência ou o parentesco entre os termos ("falaste", "julgaste", "lembras-te", além de "af-astei") que, por assim dizer, contaminam o poema até que a "voz" seja ouvida pela "haste" da flor. Em suma, a tradução é bem realizada, merecendo apenas pequenas revisões que talvez possam expressar melhor o experimentalismo envolvido.

No ano seguinte, em 1957, foi publicada entre nós a tradução feita para "Desert Places" pelo poeta e crítico português, Jorge de Senna. Merece aqui atenção por se tratar de um poeta com muita experiência em tradução.⁸¹

Desert Places

*Snow falling and night falling fast, oh, fast
In a field I looked into going past,
And the ground almost covered smooth in snow,
But a few weeds and stubble showing last.*

*The woods around it have it - it is theirs.
All animals are smothered in their lairs.
I am too absent-spirited to count;
The loneliness includes me unawares.*

⁸¹ Outra tradução isolada de um poema de Frost aparece também em BOGAN, Louise. *A Poesia Norte-Americana, 1900-1950*. Trad. de Manoel Ferreira. Rio : Revista Branca, 1956. Por não se tratar de uma coletânea e sim de um trabalho mais analítico, a tradução (literal) do poema aí contido, "After Apple-Picking", não será objeto de análise neste trabalho. O mesmo acontece com alguns outros poemas traduzidos na tradução dos dois ensaios de Randal Jarrell contidos em seu livro acima mencionado, e provavelmente do início de 1957.

*And lonely as it is, that loneliness
Will be more lonely ere it will be less -
A blanker whiteness of benighted snow
With no expression, nothing to express.*

*They cannot scare me with their empty spaces
Between stars - on stars where no human race is.
I have it in me so much nearer home
To scare myself with my own desert places.⁸²*

Lugares Desertos

Neve caindo e a Noite tão depressa,
Tão depressa, no campo onde passei,
Quase coberto de macia neve,
Algum restolho só a distinguir-se.

Os circundantes bosques têm-na - é deles.
Os animais se encolhem pelas tocas.
Vago demais eu vou para contar;
A solidão me inclui sem que eu o saiba.

Solitária como é tal solidão
Sê-lo-á bem mais, por menos que antes seja
- Alva brancura da noturna neve
Sem expressão, sem nada que exprimir.

Ninguém me assusta com o vazio espaço
Entre as estrelas sem humanidade.
Tenho dentro de mim, e bem mais perto
Com que assustar-me: o meu próprio deserto.⁸³

Claro que não precisamos ser rigorosos a ponto de manter todas as rimas do poema original, mas neste caso elas me parecem também compor um ritmo muito marcado e característico da poesia de Frost. Na tradução, o poema fica quase em versos brancos, restando apenas os dois versos finais a compensarem a rima de todos os anteriores. A métrica parece bem colocada,

⁸² Transcrevi o poema original encontrado em LATHEM, Edward Connery, ed. *op. cit.*, p. 296.

⁸³ In: MILLIET, Sérgio. *op. cit.*, p. 265.

levando-se em conta o modo característico da fala portuguesa, embora, no Brasil, talvez houvesse certa ruptura, particularmente no segundo verso da terceira estrofe e no primeiro da quarta. Mas as ressalvas mais importantes dizem respeito ao modo de expressar o sentido do poema, que aqui não me parece frostiano, ao se afastar do tom coloquial, em frases como "algum restolho só a distinguir-se", "os circundantes bosques têm-na" ou "sê-lo-á bem mais, por menos que antes seja". Esta última frase, além disto, complica o sentido do original, que é simplesmente o de que a solidão será maior antes de se reduzir (com o início da primavera).

Dez anos depois, surge uma nova tradução deste poema, em meio à já referida publicação dos *Poemas escolhidos de Robert Frost*. Se, como dissemos, a tradução de Marisa Murray para "Dust of Snow" consegue ser melhor que a de Pedro de Aratanha, no caso de "Desert Places", ela cede totalmente ao literalismo, expondo todas as falhas de sua compreensão do poema:

Lugares Desertos

Neve caindo e noite caindo rápida, bem rápida
Num campo que vi de passagem
No solo quase coberto de neve macia,
Algum capim ainda aparecendo

Também o mato em volta está coberto
Todos os animais abafados em suas tocas.
Estou muito distraído para contar;
A solidão me envolve sem querer.

E solitária como é esta solidão
Será mais só ainda antes de o ser menos -
Brancura vazia de neve na noite que cai
Sem nenhuma expressão, sem nada a exprimir.

Não podem me assustar com seus espaços vazios
Entre estrelas - onde não há raça humana.
Pois tenho dentro de mim, muito mais perto,
Meus próprios desertos para me assustar.

Transcrevi a pontuação tal como está no livro. Em si, isto já denota a falta de cuidado que se encontra em toda a edição. Cabe comentar, além disto, que a tradutora não conseguiu compreender a tripla repetição do "it" do primeiro verso da segunda estrofe original ("The woods around it have it - it is theirs"). De resto, o poema traduzido fica pouco inteligível. No entanto, não me parece justo com a tradutora e com os demais envolvidos na publicação, numa época em que não havia nada ou quase nada sobre Frost no país, ficar identificando falhas. Ainda mais porque, vinte e três anos depois, em 1992, uma outra coletânea contendo poemas de Frost poderia ter se valido pelo menos de alguns acertos da tradutora. Por isto, consideremos agora a tradução de "Desert Places" feita por Jorge Wanderley⁸⁴:

Lugares Desertos

Neve e noite caem breves, ao lado
Num campo que olhei, de volta ao passado.
No solo, o manto macio da neve
Deixa entrever fragmentos do relvado.

A neve nas árvores: - é sua presa.
Animais entocados, sem defesa.
Ausente demais, não entro na conta:
A solidão me toma de surpresa.

Sozinha assim, a solidão que eu veja
Vai sê-lo mais, antes que menos seja.
Alva coberta, a neve anoitecida,
Sem expressão, nada expressar deseja.

⁸⁴ Cf. WANDERLEY, Jorge. *op. cit.*, p. 71.

Não temo espaços vazios, abertos
Entre os astros. Astros sem gente, é certo.
Pois eu tenho em mim, mais perto de casa,
O me aturdir com meus próprios desertos.

Não deixa de ser um avanço que o autor tente manter a rima e a métrica, mas as soluções são incabíveis. A começar pelos dois primeiros versos do poema que não fazem o menor sentido, a não ser o de buscar a rima. Ele poderia ter aprendido alguma coisa com a leitura da tradução de Murray ou, pelo menos, que "into going past" é muito diferente de "going into the past", como supõe sua tradução. Mas, tal como sua antecessora, não conseguiu compreender o primeiro verso da segunda estrofe e inventou mais um absurdo: "a neve nas árvores: - é sua presa". Para citar apenas mais um erro gritante: a expressão "blanker whiteness" do original é confundida com "white blanket", já que traduz a expressão como "alva coberta". Talvez pudéssemos elogiar a iniciativa do tradutor de tentar manter métrica e rima do poema original mas, dado o desastre, isto apenas deve nos alertar de que, sem uma efetiva compreensão do significado básico de um texto, de nada adiantam nossas melhores intenções de buscar correspondências rítmico-sonoras. Também vale como uma advertência: nem sempre as publicações mais recentes e melhor cuidadas, do ponto de vista editorial, contêm traduções melhores.

Resta ainda analisar os poemas de Frost traduzidos na coletânea organizada por Paulo Vizioli (1976) e intitulada *Poetas Norte-americanos*. Sem dúvida, até agora, foi a tradução melhor cuidada de poemas de Frost, tanto pela seleção quanto pela tentativa de fornecer informações sobre o autor e procurar situá-lo no quadro da literatura norte-americana. Dentre os sete poemas ali traduzidos, vale a pena considerar na íntegra talvez o mais antologizado dos poemas de Frost:

Stopping by Woods on a Snowy Evening

*Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though,
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.*

*My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.*

*He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.*

*The woods are lovely, dark and deep.
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

Na tradução de Paulo Vizioli, assim ficou o poema:

Parando pelos bosques em nevoso entardecer

Estes bosques imagino de quem são.
Mas sua casa está na povoação;
Não há de me enxergar, aqui parado,
Vendo a neve colmar esta amplidão.

Meu cavaleiro, ao certo, está intrigado
Por deter-me em local tão desolado,
Durante a tarde mais escura do ano,
Entre os bosques e o lago congelado.

Soa os guizos do arreio com abano,
Como que a perguntar-me sobre o engano.
Fora este som, o que se pode ouvir
São flocos fofos, vento leviano.

Escuro e fundo é o bosque, a me atrair
Mas eu tenho promessas a cumprir
E muitas milhas antes de dormir,
E muitas milhas antes de dormir.⁸⁵

Cabe ressaltar inicialmente o esforço feito por Vizioli para manter o esquema rímico, neste caso, inescapável. Existe, no entanto, uma pequena instabilidade na métrica. Os dois primeiros versos são de onze sílabas, enquanto os restantes se mantêm com dez. Em segundo lugar, notamos a presença de um substantivo, "povoação" e de um verbo, "colmar", que são de incidência muito rara em português e que, portanto, nos desviam do estilo simples e coloquial do original. O mesmo ocorre com o emprego do substantivo "milhas" ao final do poema que, a meu ver, deveria ser substituído por outro termo mais corrente no Brasil. Claro que o mais aproximado seria "quilômetros", que traz o inconveniente de ser muito longo, mas por se tratar, em Frost, do meio rural, não seria absurdo pensar-se em "léguas", muito freqüente ainda em nosso próprio meio rural. Parece-me também uma incompreensão falar em tarde e não em noite, pois o momento de que fala Frost é o do solstício de inverno, onde ocorre a *noite* mais comprida do ano. Se compararmos agora a tradução de Vizioli com a de Marisa Murray para o mesmo poema,

Parando junto aos bosques numa
numa noite de neve [sic]

De quem são esses bosques, creio bem saber
Tem sua casa na cidade;
E se eu parar não pode me ver
Olhando seus bosques cobertos de neve.

Meu pequeno cavalo está muito espantado
De parar num lugar sem ente humano

⁸⁵ VIZIOLI, Paulo. *op. cit.*, p. 55.

Entre o bosque e o lago tão gelado
Na tarde mais escura desse ano.

Faz tilintar o sino do arreio
P'ra saber se erro não havia
É o único ruído que há no meio
Do floco de neve e da brisa macia

Gosto desse bosque; é profundo e sombrio
Mas tenho promessas que devo cumprir
E antes de dormir, minha estrada é longa
Longa, bem longa, antes de ir dormir.

notaremos um grande avanço na qualidade da tradução de Vizioli.⁸⁶ Por outro lado, parece que a autora sabia da importância deste poema em particular e, por isto, procurou alguma rima. Os resultados, no entanto, continuam desastrosos. O esquema rímico de Frost nem de longe é acompanhado, para não falar dos versos finais (que não se repetem) e de soluções estranhas como "ente humano" para rimar com "ano", entre outras.

Comparada agora com uma tradução que lhe é posterior, a de Jorge Wanderley para o mesmo poema,

Perto do bosque, numa noite de neve

O dono dos bosques conheço, creio.
No entanto, mora na cidade, alheio,
E não verá que me detenho aqui
Olhando a neve que de noite veio.

A meu cavalo parece um engano
Que eu pare nestes ermos, sem um plano,
Entre bosques e lagos congelados
No entardecer mais sombrio do ano.

Agita a rédea, sinto seu chamado
Que me pergunta se está algo errado.

⁸⁶ Ao transcrever a tradução de Murray, mantive a pontuação original (ou sua falta) e a incorreção do título, para evidenciar mais uma vez o pouco cuidado daquela publicação.

Além dele, ouço apenas a passagem
Da brisa leve e os flocos repousados.

O bosque escuro e fundo é bom de ver,
Mas eu tenho promessas a manter,
E há que andar muito, antes de adormecer,
E há que andar muito, antes de adormecer.⁸⁷

notamos quase uma involução. Para começar, Jorge Wanderley procura manter apenas as rimas internas às estrofes, sem perceber a importância do esquema rímico que prepara o final do poema. Além disto, ainda que o título seja aceitável, o tradutor não se decidiu se devia traduzir "evening" por noite ou por entardecer. Assim, no primeiro verso, instaura a noite para, no segundo, voltar ao entardecer!

Para ficar ainda nas traduções de Jorge Wanderley, outros poemas de Frost são igualmente deturpados. Em "The Road Not Taken", além de perder detalhes importantes na caracterização da atitude do poeta diante de uma bifurcação do caminho, assume um tom exagerado, ao tentar comprimir a métrica para igualá-la à métrica do original. O mais destacado destes exageros acontece na estrofe final, com a atribuição de uma "tristeza imensa" onde se tratava apenas de um "suspiro". O mesmo ocorre com outro dos cinco poemas traduzidos na coletânea: "Neither far out nor in deep". Há verdadeiras adulterações de sentido, quer por incompreensão, quer para procurar rimas, quer por mera desatenção ao texto original. O verso "As long it takes to pass / A ship keeps raising its hull" se torna "Como algo que se repete, / A barca passa cansada".⁸⁸ Outras restrições poderiam ser feitas às traduções de Jorge Wanderley, mas considero que já esteja suficientemente demonstrada a falta

⁸⁷ Cf. WANDERLEY, Jorge. *op. cit.*, p. 69.

⁸⁸ Idem, p. 75.

de cuidado com que trabalhou sobre os poemas.⁸⁹ Não é muito difícil perceber o motivo. Em sua coletânea, o tradutor se dedicou a uma iniciativa no mínimo temerária: traduzir 42 poetas tão diferentes e, ao que presumo, sem tempo para qualquer pesquisa ou aprofundamento no conhecimento dos autores que iria traduzir.

Voltando à coletânea de Vizioli, é preciso, no entanto, apontar os sentidos em que fracassa em seu objetivo de apresentar Frost ao público brasileiro, ainda que sejam muitos os seus méritos por ter sido a primeira seleção, apresentação e tradução bem cuidada de Frost no Brasil. Na verdade, a deficiência que seu trabalho apresenta diz respeito às próprias condições em que o mesmo deve ter-lhe sido proposto. Ou seja: preparar a tradução de quase trinta poetas representativos dos duzentos anos de Independência dos Estados Unidos, que em breve seriam comemorados. Visando apresentar uma perspectiva de conjunto dos autores que constariam da antologia, imaginamos que tenha preferido consultar obras de caráter geral e, desta forma, correr o risco de cair nas simplificações que tais obras costumam apresentar. Com isto, Vizioli aceitou como dado que Frost é "o maior dos poetas regionalistas dos Estados Unidos" e que, "como legítimo 'yankee', Frost, em sua poesia, se mostra um individualista".⁹⁰

Vizioli elimina o procedimento indireto do falante, traduzindo o primeiro verso ("Something there is that doesn't love a wall") por "Existe alguma coisa que detesta os muros".⁹¹ Nos versos seguintes, elimina também

⁸⁹ Receio que esta apreciação também se aplique às informações sobre os autores traduzidos. No caso de Frost, pelo menos, há incorreção no ano de nascimento, evidenciando consulta a fontes desatualizadas. A este respeito ver nota 19.

⁹⁰ VIZIOLI, Paulo. *op. cit.*, pp. 55-6.

⁹¹ É interessante observar que um estudo que procura mostrar o quanto é equivocada esta visão regionalista sobre Frost, toma como ponto de partida precisamente o poema "Mending Wall", que é considerado tradicionalmente um exemplo de "poesia regionalista" e constata que, logo de saída, o discurso é indireto e, que na verdade um ianque diria diretamente "something dislike walls". Cf. KEMP, John. *Robert Frost and New England: The poet as regionalist*. Princeton : Princeton University Press, 1979, pp.13-25.

as orações precedidas dos relativos "que" e "e", na intenção talvez de "enxugar" Frost. Assim, os versos originais, "That sends the frozen-ground-swell under it / And spills the upper boulders in the sun, / And makes gaps even two can pass abreast", tornam-se:

Sob eles faz inchar a terra congelada,
Ao sol derrama as pedras superiores,
E rasga brechas em que dois passam de frente.

Com isto, perde a possibilidade de transmitir a intenção do autor com tal procedimento indireto: a atitude de alguém que quer se comunicar com outro mas está diante de outro muro além do real, de pedra. O que se nota também é que, apesar deste poema não exigir correspondência de rimas na tradução, no intuito de "enxugar" a linguagem indireta de Frost, Vizioli a complica, saindo do tom coloquial (como já mostramos em "Stopping by Woods..."). Desta forma, aparecem na tradução termos como "vistoriar" (para "to walk the line") e expressões como "derrama as pedras superiores" ("spills the upper boulders"), "rasga brechas" ("makes gaps"), "seguido as suas pegadas" ("have come after"), "além há um pinheiral" ("He is all pine"). O suposto "individualismo" também aparece em "A primavera é a minha malvadeza e penso ser capaz de enfiar-lhe idéias na cabeça", quando o sentido da frase é mais o de uma tentação provocada pela primavera que põe o falante a imaginar se não poderia colocar uma idéia na cabeça do vizinho ("Spring is the mischief in me, and I wonder / If I could put a notion in his head:"). A maneira como Vizioli constrói algumas frases também sugere inverdades a respeito de Frost. Por exemplo, "antes de erguer um muro, sempre me pergunto / o que busco reter e o que busco deter / e a quem ofenderia, se não o fizesse", sugere que Frost "sempre" estaria diante do trabalho de erigir muros, quando a situação é mais hipotética ("Before I built a wall I'd ask to know /

What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offense,"). Além disto, sugere ainda, com "se não o fizesse" (expressão ausente no original), que é imperativo construir muros. No entanto, a contradição salta aos olhos no exagero dos versos seguintes, agora mais radical que a forma direta adotada no início: "Existe alguma coisa que detesta os muros, / e os quer ver arrasados!" ("Something there is that doesn't love a wall, / That wants it down..."). Além da palavra "arrasados", ele acrescenta o ponto de exclamação, derrubando com isto toda a elegância da dissimulação do original.

Este desvio em relação ao tom coloquial aparece também em outros poemas da tradução de Vizioli. Em "Birches", que traduz como "Bétulas", o verso "As the breeze rises, and turn many-colored" fica, em português, "Ao levantar-se a brisa, e tornam-se polícromas"[sic]. Quanto a "After Apple-Picking", Vizioli parece não se dar conta do absurdo que perpassa sua tradução dos dois primeiros versos do poema: "A minha escada de duas pontas... / Em direção ao céu..." ("My long two-pointed ladder's... / Toward heaven..."). Claro que uma escada tem duas pontas, a de cima e a de baixo. Mas, "em direção ao céu"? Frost está se referindo aos "dois braços" da escada que apontam para o céu. Além disto, no geral, a busca de rimas empreendida por Vizioli prejudica a leitura do poema.⁹²

⁹² VIZIOLI, Paulo. *op. cit.*, p. 56. Além dos poemas mencionados acima, constam ainda da coletânea "Fire and Ice", "Out, Out" ("Apaga-te, apaga-te...") e "Departmental" ("Departamental"), para os quais é bastante estender as mesmas críticas já apontadas relativas ao afastamento do tom coloquial na tradução.

SEGUNDA PARTE

O TRABALHO DA TRADUÇÃO POÉTICA

Introdução

Em termos gerais, na tradução dos textos de Frost apresentados a seguir, procurei me orientar por aquilo que, ao cabo de toda a pesquisa bibliográfica, me pareceu essencial em sua linguagem, tanto nos seus livros como nas análises críticas realizadas pelos autores consultados. Além disto, a própria escolha dos textos em prosa, com os quais inicio esta antologia, visou esclarecer de antemão grande parte das soluções adotadas no trabalho da tradução poética. A linguagem de Frost pode ser caracterizada como simples e coloquial e assim deve ser sua tradução para o português. Claro que isto não quer dizer que a tradução tenha sido "simples". Os seus textos em prosa, por exemplo, em muitas passagens, pareceram de tradução mais complexa que a maioria de seus poemas, no tocante a compreensão do sentido pretendido pelo autor.

Esta preocupação básica com a manutenção de uma linguagem coloquial se justifica também pelo fato de que as poucas iniciativas de tradução deste autor no Brasil, por diversas vezes, incorreram em soluções que afastaram o poema de seu tom coloquial. Por outro lado, justifica-se também pelo viés que orienta minha seleção dos textos a serem traduzidos: o tema do trabalho humano enquanto mediador entre o mundo e a consciência. Para citar Frost, procurei evitar, na tradução de seus textos, tudo que "seria como conversa fiada ao amor dedicado a abrir alas no brejo". Pois, conforme já mencionado e como mais adiante se verá em suas próprias palavras, a concepção poética de Frost não é muito diferente desta atividade, podendo grande parte de seus poemas serem lidos também como um discurso sobre o fazer poético. Exemplos disto podem ser encontrados tanto em poemas unanimemente considerados como

"melhor realizados" - "Consertando o Muro", "Vidoeiros", "Depois da Apanha de Maças" - como nos "menos pretensiosos" - "Um Pássaro Menor" e "Catando Folhas". É por este motivo que me pareceu pertinente incluir, na coletânea a seguir, poemas que representassem ambas as situações.

A Prosa de Frost

Os dois textos de Frost em prosa, apresentados a seguir, além de ajudarem a explicitar sua concepção poética, visam expor as duas principais influências do autor, Emerson e William James. O primeiro texto é a transcrição de um discurso de Frost quando recebeu a Medalha Emerson-Thoreau da American Academy Of Arts e Sciences, em 1958.¹ Embora Frost neste texto repudie as referências de rodapé para se entender o que um poeta como Emerson dizia em um de seus melhores poemas ("Brahma"), não tivemos outra alternativa que referir em rodapé os trechos mais "obscuras" do discurso do próprio Frost. Noto, no entanto, que esta postura de Frost também pode ser vista como um ataque indireto a T. S. Eliot que se valia muito de tais referências na composição de seus poemas.

Neste primeiro texto, "Sobre Emerson", as dificuldades de tradução referem-se, em primeiro lugar, ao fato de que se trata de um texto transcrito de um discurso pronunciado por ocasião de um prêmio concedido a Frost quando este está com 84 anos. No entanto, afora os parágrafos iniciais e o parágrafo final onde Frost chega a endossar o chauvinismo norte-americano, o restante do texto é bastante perspicaz ao delinear suas influências emersonianas. Existem, porém, certas expressões da fala de Frost que precisaram ser adaptadas para

¹ O texto original encontra-se mais adiante, na seção "Apêndice", reproduzido de COX, Hyde and LATHAM, Edward Connery. *Selected Prose of Robert Frost*. New York/Chicago/San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 1968. pp. 111-119.

fazerem sentido na tradução para o português. Logo de início encontramos a seguinte frase: "Let me see if I can't go a long way". O que Frost está querendo dizer com isto é o desafio que para ele representava, naquela oportunidade, fazer-se "tão emersoniano quanto possível". Daí traduzi a passagem como: "Quero ver se não posso avançar nisto". Um outro caso parecido encontra-se mais adiante, quando Frost fala de quando leu o soneto 116 de Shakespeare e de como "It was a moment for me..." A frase tem mais sentido quando falada que quando escrita. Minha solução foi traduzi-la por "Foi um momento memorável para mim...". Outras passagens que apresentaram dificuldades desta ordem encontram-se comentadas em rodapé.

Um outro tipo de dificuldade, porém, encontra-se no final do terceiro parágrafo, onde Frost afirma: "A melancholy dualism is the only soundness". A palavra "sound" é bastante recorrente em Frost e, ainda que nem sempre se refira a "som", ele parece explorar os sons da mesma. "Sound" enquanto adjetivo tem um sentido marcadamente físico e em português pode significar "saudável", "robusto", "sólido", "estável" etc. Como se trata de "um dualismo melancólico", julguei que Frost estivesse falando de "estabilidade", mesmo porque logo a seguir falará de sua própria "unsoundness", ou "instabilidade", que relaciona a sua múltipla formação religiosa. De resto, "estabilidade" também se aproxima da noção de equilíbrio, sempre presente, de modo mais ou menos explícito, em seus poemas.

Deve-se observar ainda que Frost comete uma pequena incorreção quando afirma, citando Emerson, "Cut these sentences and they bleed" ("Faça um corte nessas frases e elas sangram"). A frase de Emerson é "cut these words and they would bleed..." ("corte estas palavras e elas sangrarão").² Na verdade,

² Cf. EMERSON, Ralph Waldo. Montaigne, or The Skeptic. In: *English Traits, Representative Men & Other Essays*. New York : E.P.Dutton & Co. Londres : J.M.Dent & Sons. Everyman's Library Nº 279, s/d, p. 235.

com esta pequena alteração, Frost reforçava sua própria concepção poética do "sentence sound" ("som da frase") ou "sound of sense" ("som do sentido"), ou de como uma frase com as mesmas palavras pode soar com sentidos diferentes conforme o tom que se lhe imprima. Vale a pena citar o trecho de Emerson na íntegra, não só por sua alusão à linguagem coloquial, onde Emerson fascinava Frost, mas também porque ajuda a compreender o poema de Emerson ("Monadnock") citado mais adiante no discurso de Frost.

A sinceridade e a emoção do homem penetram todas as suas frases. Não conheço livro algum que seja menos escrito. É a linguagem da conversação transportada a um livro. Cortai essas palavras e elas sangrarão; são vasculares e vivas. Ao ouvi-las sente-se o mesmo prazer que ao escutar o discurso inevitável de homens que falam do seu trabalho, quando uma circunstância inesperada dá uma momentânea importância ao diálogo. Os ferreiros e os carreteiros não tropeçam nos seus discursos. É um chuveiro de balas. São os homens de Cambridge que se corrigem e se desdizem a cada meia frase e, além disso, jogam com as palavras, refinam muito e esquecem o motivo pela expressão".³

Já o segundo texto, "A Figura que um Poema Cria", foi escrito em 1939 para servir de introdução às coletâneas de seus poemas publicados em sucessivas edições a partir daquele ano.⁴ As dificuldades que encontrei para a sua tradução foram da mesma ordem das dificuldades encontradas nos seus poemas: manter seu tom coloquial sem perder sua qualidade poética. Note-se como Frost já insistia na questão do som como metade do prazer do poema, sendo, a outra metade, a "selvageria". Neste ponto, um tradutor que não saiba da influência que Frost recebeu de William James tenderia a traduzir "wildness" por "impetuosidade" ou "naturalidade".⁵ Mas a dificuldade não reside apenas

³ Cf. EMERSON, Ralph Waldo. *Homens Representativos*. Trad. revista, prefácio e notas do Prof. Alfredo Gomes. 3ª ed. São Paulo : Edições e Publicações Brasil Editora S. A., 1960, p. 126.

⁴ Ver o texto original mais adiante, na seção "Apêndice". Foi também reproduzido de COX, Hyde and LATHAM, Edward Connery. *Selected Prose of Robert Frost*. New York/Chicago/San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 1968, pp. 17-20. Este texto já teve uma tradução em português por ocasião da publicação da antologia publicada em 1969 e comentada na primeira parte deste trabalho.

⁵ Ver, por exemplo, a tradução de Marisa Murray, em FROST, Robert. *op. cit.*, p. 11: "Então há esta impetuosidade de que tanto falamos..."

nisto. Na mesma frase, quando Frost diz que a selvageria "has an equal claim with sound to being a poem's better half", não está querendo dizer apenas que ela tem o mesmo direito que o som a ser "a melhor metade" de um poema. Na verdade, "better half" é algo que em linguagem coloquial se usa para designar o parceiro ou cônjuge de alguém. Por isto, para manter algo equivalente em português, chamei a selvageria de "a cara-metade de um poema". Esta solução se "casa" bem com o coloquialismo, encontrado logo a seguir ("to be wild with nothing to be wild about") e que quer dizer "apaixonar-se sem nada por que se apaixonar". Mais uma vez, Frost parece se reportar a James quando se refere ao binômio "sound/wildness" por meio do trocadilho que faz, logo no início, entre o adjetivo "sound" (sadio, estável, íntegro) e o substantivo "sound" (som). Ou seja, para falar em termos jamesianos, no som está o sentido (operado pelo tema) que "redime" a selvageria e torna o poema "são".

SOBRE EMERSON⁶

Alegra-me toda esta admiração por mim. Estou aqui pela admiração por Emerson e Thoreau. Naturalmente, nesta oportunidade honrosa, eu deveria me fazer tão emersoniano quanto possível. Quero ver se não posso avançar nisto. Talvez vocês gostem de saber que tenho bem aqui em meu bolso uma pequena primeira edição da poesia de Emerson. O seu primeiro livro foi publicado na Inglaterra, tal como o meu. Fred Melcher, que gosta muito de juntar livros e fatos deste tipo, foi quem me deu o livro por conta disto mesmo.

Imagino que sempre acalentei a idéia de algum dia nomear em verso meus quatro maiores americanos: George Washington, o general e estadista; Thomas Jefferson, o pensador político; Abraham Lincoln, o mártir e salvador e, o quarto, Ralph Waldo Emerson, o poeta. Tomo esses nomes porque estão circulando pelo mundo inteiro. Não são apenas locais. O nome de Emerson tem circulado enquanto filósofo poeta ou enquanto poeta filósofo, meu tipo favorito de ambos.

Tenho amigos que se incomodam quando sou acusado de ser emersoniano, isto é, um monista jovial, para quem o mal não existe, ou se existe, não precisa durar para sempre. Emerson cita Burns falando com o Diabo como se pudesse corrigir seus modos. Um dualismo melancólico é a única estabilidade. A questão é: será a estabilidade o essencial?

Minha própria instabilidade possui uma história estranha. Minha mãe era presbiteriana. Do lado de meu pai, estávamos aqui há trezentos anos, mas minha mãe era uma presbiteriana que havia acabado de chegar da Escócia. Quando ela era jovem, o chique era ler Emerson e Poe, tal como é hoje ler St. John Perse ou T. S. Eliot. Ler Emerson tornou-a unitarista. Isto foi mais ou menos na época em que vim ao mundo. Por isso, imagino que comecei como uma espécie de presbiteriano-unitarista. Eu era transicional. A sua leitura por dentro de Emerson, isto é, dos "Homens Representativos", até chegar a Swedenborg, o místico, tornou-a uma swedenborguiana. Fui criado nessas três religiões, imagino. Não sei se fui batizado em todas elas. Mas, como vocês podem perceber, tudo isto se deu sob os auspícios de Emerson. Tudo foi muito

⁶ Originalmente pronunciado em 1958 como discurso diante da American Academy of Arts and Sciences, na ocasião em que recebia a Medalha Emerson-Thoreau. "On Emerson" foi publicado em versão revisada em *Daedalus*, LXXXVIII (Outono, 1959), 712-718. No decorrer da tradução e onde necessário, estarei me referindo às notas desta publicação.

emersoniano. Logo de início, suas frases começaram a vir a mim. Naquele ensaio sobre o místico, ele faz Swedenborg dizer que no céu mais elevado, nada se decide pelo debate. Todo mundo vota no céu, mas todo mundo vota da mesma forma, como hoje na Rússia. É apenas no segundo céu que as coisas se tornam parlamentares; obtemos o sistema bipartidário ou o de cabeça de medusa, como na França.⁷

Parte de minhas primeiras reflexões sobre minha própria língua certamente foi emersoniana. "Faça um corte nessas frases e elas sangram", diz ele. Não sou submisso o bastante para desejar ser um discípulo, mas naquele momento ele me pegou. Nunca superei isto. Ele quase chegou a fazer de mim um anti-vocabulista com aquela passagem do "Monadnock"⁸ sobre nossa fala antiga. Ele mesclava apreço e desapeço pelas pessoas do meio rural de New Hampshire. Como abolicionista, foi contra a política dos abolicionistas. Quarenta por cento deles eram democratas confederados simpatizantes do Sul.⁹ Eram realmente bem ruinzinhos, inclusive meus próprios parentes.

O Deus que criou New Hampshire
Zombou da terra altiva
Com homens medíocres;¹⁰

E entre parênteses, se me permitem ser um pouco mais retrospectivo, minha amiga Amy Lowell tampouco lhes dava muito valor. "Abandonei New Hampshire", disse-me ela. Ora, por que? Ela não conseguia suportar as pessoas. O que há de errado com elas? "Leia seus próprios livros e descubra". Elas realmente são diferentes das outras da Nova Inglaterra, ou eram no tempo de Franklin Pierce.¹¹

Mas, voltando agora à fala que constituía sua admiração e a minha, em uma explosão de poesia em "Monadnock":

Se quiserdes aprender nosso velho linguajar
Procurai esses mestres que podem ensinar.
Oitenta palavras ou, no máximo, cem

⁷ No original, "we get the two-party system or the hydra-headed, as in France".

⁸ Uma montanha em New Hampshire, título de um poema de Emerson.

⁹ "States-rights" significa um governo central fraco que não interferisse na organização dos Estados (inclusive no tocante à escravidão), por isso optei pelo termo "confederados".

¹⁰ "Ode, Inscribed to W. H. Channing" (p. 62). Cf. nota 3 da edição de *Daedalus*, onde este texto foi publicado inicialmente (Ver nota 1, acima).

¹¹ Presidente dos Estados Unidos no tempo de Emerson.

É o que sua musa vocal contém.
 Porém eles as torneiam de tal sorte
 Que superam o estadista em paixão e arte.
 Poetas rudes de taverna, junto ao fogão
 Dissipam vossa alegria de citação,
 Que fica no chão e não sobe às esferas,
 Enquanto Jake replica e Ruben vocifera.
 Zombaria de campônio, clara e inteira,
 Como bala atinge o alvo, certa,
 E o escárnio e a praga direta
 Jamais escapam ao ouvido aberto.¹²

Oitenta ou uma centena é setecentas vezes menos que as oitocentas básicas de meu amigo Ivor Richards. Eu costumava subir em um carro cheio de jogos de tábuas (caixas que ainda não haviam sido montadas) só pelo prazer que sentia diante do bom uso que o cocheiro fazia de seu limite de cem palavras. Isto ao risco de gostar tanto a ponto de me perder no mero caráter pitoresco. Sempre defendi a praga direta como uma das mais belas figuras. Éramos alertados na escola quanto à sua mesmice. Para a sua variedade ela depende dos tons e das situações em que é dita.

A primeira vez que me encontrei com John Erskine, tive uma conversa com ele sobre esta questão de frases que podem parecer todas cansativamente iguais, curtas e com palavras curtas, e que, no entanto, evocam várias maneiras de dizer em voz alta ou ao ouvido da alma, Horácio.¹³ Tomei a prosa e o verso de Emerson como meu exemplo. Na medida em que seja dramática, a escrita não é chata.

Em um prefácio recente para mostrar minha aversão a ser interrompido por notas de rodapé na leitura de um poema, encontro-me novamente recorrendo a Emerson.¹⁴ Eu queria ficar totalmente arrebatado por aquilo. Havia

¹² Ver o poema original, no texto reproduzido na seção "Apêndice", mais adiante. "Poetas rudes de taverna, junto ao fogão / Dissipam vossa alegria de citação" foi a solução encontrada para o sétimo e o oitavo versos. Embora "squandering your unquoted mirth" literalmente queira dizer "dissipando vossa alegria que fechou aspas", acredito que o sentido por mim aduzido esteja respaldado pelo trecho final do ensaio de Emerson, "Montaigne, ou O Cético", anteriormente citado na nota 4, acima.

¹³ O autor parafraseia Shakespeare, onde Hamlet fala com Horácio: "In the mind's eyes, Horace". Como, em uma das primeiras traduções de Shakespeare no Brasil, foi traduzido por "com os olhos da alma", optei por "ouvido da alma", para traduzir a paráfrase de Frost. Cf. SHAKESPEARE, William. *Hamleto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, Vol. XIII, s/d, p. 34.

¹⁴ Frost refere-se aqui ao prefácio que escreveu em 1954 para uma coletânea comemorativa de seus oitenta anos, intitulado "The Prerequisites". É uma divertida discussão sobre a necessidade de "pré-requisitos" para se entender o que Emerson diz em seu poema "Brahma". Ver COX, H. and LATHEM, E. C. *op. cit.*, pp. 95-7.

muito no "Brahma" que, de início, eu não entendia, mas captava o bastante para ter certeza de que o estaria lendo de novo algum dia, quando tivesse lido mais e vivido mais; e com efeito, posso hoje compreender, sem ajuda de dicionário ou enciclopédia, todos os seus versos, com exceção de um ou dois. Foi um longo percurso de muitas experiências que me revelou o segredo de:

Mas tu, meigo amante do bem!
Encontre-me, e vire tuas costas ao céu.¹⁵

O que me desconcertava era o cristianismo de "meigo amante do bem". Não gosto de incompreensibilidades, mas realmente gosto de ditos obscuros que devo deixar que o tempo esclareça. E não desejo ser roubado do prazer de sondar profundezas por mim mesmo. Foi um momento memorável para mim quando percebi como Shakespeare colocava limites à ciência ao introduzir a estrela Polar, "cujo valor se ignora, malgrado seja a sua altura conhecida".¹⁶ De valor inaudito: ela leva de volta para casa os que devem e os que não devem voltar. O psicólogo que diga o quanto de insucesso ele tem de encarar.

Devo mais a Emerson que a ninguém por pensamentos dolorosos sobre a liberdade. Tive de me recuperar da mágoa quando pela primeira vez ouvi estrangeiros troçando de nós como a terra dos livres e o lar dos corajosos. Será que não conquistamos a liberdade? Não haverá tal coisa como a liberdade? Bem, Emerson diz que Deus

Retiraria o sol para fora dos céus
Antes de tirar a liberdade de um homem.¹⁷

e aí soa a liberdade que escolho.¹⁸

Não importa como e onde Emerson me desiludiu da idéia, em que talvez eu tenha sido educado, de que a verdade me libertaria. Minha verdade fará você meu escravo. Ele não queria convertidos e discípulos. Era um unitarista.

¹⁵ Minha tradução para "But thou, meek lover of the good! / Find me, and turn thy back on heaven". Vizioli traduz estes versos como: "Meigo amante do bem! vem tu me achar / E depois volta as costas para o céu". Ele procura, com isto, reproduzir as rimas do original, preocupação que, neste caso, pude dispensar. Para a tradução do poema inteiro, ver VIZIOLI, Paulo. *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ O trecho pertence ao soneto 116 de Shakespeare. Utilizo aqui a tradução de RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Sonetos de Shakespeare*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1952. p. 117.

¹⁷ Nota 4 da edição de *Daedalus*: "Ode, Sung in the Town Hall, Concord, July 4, 1857," ll. 39-40.

¹⁸ Pela frase original, "and there rings the freedom I choose", Frost está se identificando com o sentimento passado pelo hino nacional norte-americano, "America".

Existe registro de que eu disse que a liberdade não é nada mais que partida - sair em viagem - deixar as coisas para trás, brava geração da coragem de ser novo. Podemos não querer a liberdade. Mas não nos enganemos sobre o que não queremos. A liberdade é um salto à frente de leis formais, como nos aviões e até nos automóveis neste exato momento. Vamos ver se a lei, muito em breve, nos alcança.

Emerson fornece a fórmula emancipadora de se desistir de um apego em favor de uma atração, de uma nacionalidade em favor de outra, de um amor em favor de outro. Se você deve se libertar,

Saiba, de coração,
Quando os semideuses se vão
Chegam os deuses.¹⁹

Vi estes versos invocados na revista *Harper* em desculpa da deslealdade para com a democracia em uma época como a nossa. Mas não estou confiante quanto à recompensa prometida. Há uma coisa que se chama transcender demais. Existem limites. Não falemos de socialismo. Sinto-me projetado para fora da política em versos como:

Musketaquit, um duende poderoso,
Faz de cacos e pedras jóias de alegria;
Ouvir seu canto é perder o doloroso,
E onde ele se enreda é o dia do dia.

Meu rio vai mais à frente e brilhante, -
Quem dele bebe não tem sede novamente;
Nenhuma sombra mancha seu brilho constante,
E nele caem séculos como chuva corrente.²⁰

Entregue a mim mesmo, pouco a pouco passei a entender que o que Emerson queria dizer em "Dê tudo ao Amor" era Dê tudo ao Sentido. A liberdade nos cabe para insistir sobre o sentido.

A espécie de história que Steinbeck gosta de contar é sobre um velho herói trabalhista estonteado pela luta contra a polícia em tantas greves, benquisto por todos nas sedes dos sindicatos como o maior antagonista vivo da tirania. Entendo que a linha de produção era seu motivo de protesto. A única

¹⁹ Cf. nota 5 da edição de *Daedalus*: "Give All to Love," versos 47-49.

²⁰ Segundo a nota 6 de *Daedalus*: "Two Rivers" (p. 66).

maneira pela qual ele podia fazer com que ela significasse alguma coisa era tentando destruí-la. Colocou os braços e os punhos contra ela. Ninguém poderia lhe ter dado esse tipo de liberdade. Ele percebeu que cabia a ele possuí-la. Não foi ninguém liberado; foi um homem livre. O único direito inalienável é caminhar para a destruição por sua própria maneira. Se vale a pena viver por alguma coisa, vale a pena morrer por ela. Se vale a pena ser bem sucedido, também vale a pena fracassar.

Se você tiver empilhado um grande monte de lixo de farrapos saturados de combustível como base para sua tese de doutorado e ele não parecer entrar em combustão, afaste-se rapidamente e sem declarar rebeldia. Apenas vai lhe custar a sua carteirinha da associação dos PhDs e o respeito do sindicato. Mas dificilmente será notado, mesmo para seu crédito no mundo. Tudo que você tem a fazer é ser reconhecido em alguma coisa, seja como for. A única materialidade recriminável é o materialismo de se deixar perder de tal sorte em seu material que você mesmo não consiga saber sobre o que tudo aquilo trata.²¹

Um jovem colega veio a mim se queixar do departamento de filosofia de sua universidade. Não havia um filósofo no departamento. "Não agüento mais". Estava realmente se queixando de sua situação. Ele não estava onde poderia se sentir real. Mas eu não contei isto a ele e não entrei no assunto. Concordei com ele que não havia um filósofo em sua universidade - dificilmente havia mais que um de cada vez no mundo - e aconselhei-o a partir. Zarpar para algum lugar. Ele detestava ser alguém que desiste. Disse-lhe que a Bíblia diz "Fujam, como homens".²² "Diz mesmo?", disse ele. "Para onde eu iria?" Ora, quase para qualquer parte. Kamchatcka, Madagascar, Brasil. Eu o encontrei muito bem em uma repartição educacional do Rio, quando fui para lá enviado em uma pequena missão por nosso governo, alguns anos depois. Eu assumira responsabilidade demais por ele ao despachá-lo assim tão deslumbradamente. Escrevi para ele com a consciência pesada e não obtive resposta por dois anos.

²¹ Frost está fazendo aqui profissão de fé do trabalhador no campo da poesia, ou seja, aquele que "redime" a estagnação do academicismo.

²² As palavras "quit" e "quitter", empregadas por Frost, admitem os sentidos por mim adotados na tradução (respectivamente, "partir" e "alguém que desiste"). Interessante observar que a passagem da Bíblia a que Frost está aqui se referindo, é a de Primeiro Samuel, 4,9: "Quit yourselves like men. O ye Philistines, that ye be not servants unto the Hebrews, as they have been to you, quit yourselves like men and fight". Compare-se com a tradução seguinte, encontrada na BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista. São Paulo: Edições Paulinas, 1985, p. 425: "Sede fortes, filisteus e sede homens, para que não vos torneis seus escravos, como eles foram vossos escravos: sede homens e lutai". Desaparece o sentido de "partir e lutar como homens", contido na versão da Bíblia do King George.

Mas a história tem um final feliz. Sua partida não foi suicida. Recebi um cartão postal dele neste Natal dizendo-me que estava em Juan Fernandez, a ilha de Robinson Crusoe, a caminho da Ilha de Páscoa, que sempre havia sentido necessidade de conhecer algum dia.²³ Depois, ouvi falar dele no Chile, onde estava para ser contratado para ajudar na reforma de duas faculdades. Duas! E as duas eram universidades!

Embora não seja subversivo, acho muito emersoniano de minha parte ser tão simpático aos subversivos, rebeldes, fujões²⁴, sendeiros²⁵, excêntricos e radicais. Pouco me importa o quão extremo seja seu entusiasmo conquanto não os faça partidários dos russos. Sempre desejei ter um deles lecionando na sala vizinha, de sorte que eu tivesse um trabalho árduo para alertar as crianças que assistissem minhas aulas e não assistissem as dele.

Estou disposto a mentir a mim mesmo e aos outros em favor de algum poeta por quem esteja apaixonado. Ouço as pessoas dizerem que quanto mais amam a alguém, mais percebem seus defeitos. Absurdo. O amor é cego e assim devia continuar a ser. Mas, naquilo que disse, não escondi que não me satisfaz muito a maneira fácil pela qual Emerson aborda a deslealdade. Ele não conheceu ou ignorou seu Blackstone.²⁶ É uma coisa para o desertor, outra para o desertado. A lealdade é aquilo pelo que, na ausência dela, a sua turma atirará em você sem que você tenha o benefício de um julgamento por um júri. Bem feito! Seja tão traiçoeiro quanto tiver de ser por seus ideais, mas não espere o beijo de despedida do ídolo que você traiu. Não desejamos parecer tolos demais, desejamos? E provavelmente Emerson era platônico demais sobre o mal. O mal era uma mera *To μη ου*²⁷ que poderia ser descartada como uma ponta de cigarro. Em um poema que chamei de melhor poema ocidental até hoje, ele afirma:

Unidade e universo são redondos.²⁸

²³ Na verdade, em nossos atlas geográficos, Robinson Crusoe figura como uma das ilhas Juan Fernandez.

²⁴ No original, "runners out".

²⁵ No original, runners-out ahead".

²⁶ Frost deve estar se referindo a Sir William Blackstone (1723-80), jurista inglês responsável pela primeira sistematização de códigos penais em língua inglesa. Seus *Commentaries on the Laws of England* tornou-se a principal fonte de consulta jurídica depois da Independência. Particularmente criticada era a sua concepção de que a dissensão, em Direito, continuava a ser um crime. Cf. *The New Encyclopaedia Britannica*, Vol. 2, Micropoedia, Ready Reference, Enc. Brit., 1989, p. 264.

²⁷ Cf. nota 7 da revista *Daedalus*: Negação, literalmente "o não nada".

²⁸ Cf. nota 8 de *Daedalus*: Ver "Uriel" (p. 59). Em *The Masque of Reason* (1945), Frost não mencionou o título "Uriel", referindo-se ao poema como "o maior poema ocidental até agora".

Um outro poema poderia ser feito a partir deste, para dizer que idealmente é apenas em pensamento que um círculo é redondo. Na prática, na natureza, o círculo se torna uma oval. Enquanto círculo, só existe um centro - o Bem. Enquanto oval, existem dois centros - o Bem e o Mal. Daí, o monismo contra o dualismo.

Emerson era um unitarista porque era racional demais para ser supersticioso e muito pouco contador e aficionado de histórias para gostar de fofocas e escândalos atraentes. Nada de muito religioso pode ser feito por pessoas que carecem de superstição. Em geral, elas acabam como agnósticos insuportáveis. É necessário superstição e a mais bonita história de escândalo para produzir um bom trinitarista.²⁹ É o primeiro passo na descida do espírito à matéria humana colocando o espírito em risco.

Mas se Emerson não tivesse nos deixado mais nada, seria por mais tempo lembrado que o Monumento Washington, graças ao monumento em Concord que ele glorificou em versos que superam quaisquer outros já escritos sobre soldados:

Na tosca ponte que se arqueava sobre a corrente
Sua bandeira foi desfraldada na brisa de abril
Aqui outrora resistiram os fazendeiros combatentes
E dispararam o tiro que em todo o mundo se ouviu.³⁰

Nem mesmo as Termópilas foram melhor celebradas. Eu não sou um templário, mas duas coisas jamais me deixaram indiferente: uma, este poema na pedra; e, a outra, o elevado obelisco visto do Parque Lafayette defronte à Casa Branca em Washington.

²⁹ Frost demonstra aqui, portanto, mais simpatia pelo Catolicismo.

³⁰ Conforme a nota 9 de *Daedalus*, os versos se encontram em "Concord Hymn", p. 59.

A FIGURA QUE UM POEMA CRIA

A abstração é um caso antigo para os filósofos, mas tem sido como um brinquedo novo nas mãos dos artistas de hoje. Por quê não podemos isolar e adotar uma qualidade qualquer da poesia? Nós o podemos idealmente. Será difícil se não a tivermos na prática. Damos a vida por isto.

Certamente, ninguém senão um humanista se preocupa tanto em como um poema pode ser são dado que é apenas *um* som³¹. O som é o ouro no minério. Então isolaremos o som e dispensaremos o acessório. A gente faz assim até descobrir que o objetivo de escrever poesia é fazer com que todos os poemas soem o mais diferente possível entre si e que, para tanto, não basta o recurso a vogais, consoantes, pontuações, sintaxe, palavra, frase e metro. Necessitamos do concurso do contexto-sentido-assunto. É isto que trabalha mais pela diversidade. Contamos nos dedos o que se pode fazer apenas com palavras. O mesmo vale para os metros, principalmente em nossa língua onde, na prática, existem apenas dois: o jâmbico regular e o jâmbico irregular. Os antigos, que dispunham de muitos, ainda seriam sempre pobres se dependessem dos metros para todo canto. É doloroso ver nossos poetas que trabalham em *sprung-rhythm* se esforçarem ao ponto de omitir uma breve de um pé para lhe suavizar a monotonia.³² As possibilidades musicais a partir de tons expressivos de significado que se arpejam na rigidez de um metro limitado são infinitas. E estamos de volta à poesia como uma arte a mais com algo a dizer, são ou não. Talvez melhor quando são, porque mais profunda e derivada de uma experiência mais ampla.

Existe então a selvageria de que tanto se fala.³³ Certamente, também, esta tem o mesmo direito que o som a ser a cara-metade do poema. Se é um canto selvagem, é um poema. Daí ser o nosso problema, enquanto abstracionistas modernos, o de possuir a pura selvageria: apaixonar-se sem nada por que se apaixonar. Compomos como adeptos da aberração e nos entregamos a associações descontroladas, dando coices em todas as direções, de uma

³¹ Há um trocadilho no original: "how sound a poem is if it is only *a* sound". Optei por "são" para manter um pouco a "sonoridade" do original.

³² O autor está se referindo ao nome do metro concebido e utilizado por Gerald Manley Hopkins: no final do metro contam-se apenas as sílabas acentuadas, separadas ou não por um número indeterminado de sílabas não acentuadas ou breves.

³³ Encontra-se implícita neste parágrafo a referência de Frost à influência recebida de William James. Ver, na primeira parte deste trabalho, item "A formação do poeta".

sugestão casual a outra, como em uma tarde quente na vida de um gafanhoto. Apenas o tema pode nos dar uma direção e firmeza. Tal como o primeiro mistério era como um poema podia ter música em tais amarras do metro, assim também o segundo mistério é como um poema pode ter selvageria e ao mesmo tempo um tema que deve ser realizado.³⁴

O prazer de um poema deveria estar em ele mesmo dizer como o faz. A figura que um poema cria. Começa em deleite, termina em sabedoria. A figura é a mesma que a do amor. Ninguém pode sustentar de fato que o êxtase deva ser estático e ficar parado em um único lugar. Começa em deleite, tende ao impulso, toma uma direção com o primeiro verso delineado, segue um curso de eventos afortunados e termina em um esclarecimento da vida - não necessariamente um grande esclarecimento, como aquele sobre o qual se fundam as seitas e os cultos, mas em um esteio momentâneo contra a confusão. Tem um desenlace. Há um desfecho que, embora inesperado, já estava predestinado desde a primeira imagem do estado de ânimo inicial e, na verdade, pelo próprio estado de ânimo. Trata-se de um embuste de poema ou poema nenhum se sua melhor parte foi pensada no início e reservada para o fim. O poema faz jus a seu nome à medida que caminha e descobre a melhor maneira de ser servido em uma frase final ao mesmo tempo sábia e triste: a mistura alegre-triste da canção inebriante.

Nenhuma lágrima no escritor, nenhuma lágrima no leitor. Nenhuma surpresa para o escritor, nenhuma surpresa para o leitor. Para mim, o deleite inicial está na surpresa de lembrar de alguma coisa que eu não sabia que sabia. Estou em um lugar, uma situação, como se houvesse me materializado de uma nuvem ou brotado do chão. Há um feliz reconhecimento do que há muito se perdeu e o resto segue por si mesmo. Passo a passo, o espanto pela inesperada provisão continua a crescer. As impressões mais úteis ao meu objetivo parecem sempre ser aquelas das quais não estava consciente e, assim, não anotei no momento em que as recebera. Daí concluo que, como gigantes, estamos sempre arremessando experiências a nossa frente para com elas pavimentar o futuro em preparação ao dia em que possamos querer divisar uma linha de intenções rumo a algum lugar. Tal linha será mais atraente se não for mecanicamente reta. Agrada-nos a reta tortuosidade de uma boa bengala. Utilizam-se modernos

³⁴ Ou seja, para utilizar a expressão de William James, é o tema que "redime" a selvageria que reside em nós, em um "universo meio-selvagem, meio-salvo".

instrumentos de precisão para fazer as coisas tortas como as que outrora eram feitas a olho e à mão.

Eu conto como pode haver uma melhor selvageria de lógica que da inconseqüência. Porém, esta é uma lógica de marcha à ré, retrospectiva, depois do ato. Deve ser uma coisa mais sentida que prevista, como na profecia. Deve ser uma revelação, ou uma série de revelações, tanto para o poeta quanto para o leitor. Para que seja assim, deve ter havido a máxima liberdade do material para nele se mover e estabelecer relações que sejam independentes do tempo e do espaço, de relações anteriores e de tudo que não seja a afinidade. Tagarelamos sobre a liberdade; chamamos livres as nossas escolas porque até os dezesseis anos não somos livres para ficar longe delas. Renunciei a meus preconceitos democráticos e hoje concedo de bom grado às classes baixas a liberdade para ficarem inteiramente a cargo das classes altas. A liberdade política para mim não é nada. Concedo-a à direita e à esquerda. Tudo que preservo para mim é a liberdade do meu material: a condição ocasional do corpo e da mente de convocar com aptidão do vasto caos de tudo por que tenho passado.

Cientistas e artistas, quando se encontram, freqüentemente se irritam com o enigma das suas diferenças. Ambos operam a partir do saber, mas suspeito que difiram essencialmente na maneira pela qual encontram este saber. Os cientistas obtêm o seu com criterioso aprofundamento ao longo de linhas lógicas definidas; e os poetas, obtêm o seu, descuidadamente, e na medida que aconteça, dentro e fora dos livros. Não se apegam deliberadamente a nada, mas permitem que qualquer coisa a eles se apegue, como os carrapichos quando se anda pelos campos. Nada se adquire por atribuição, nem mesmo por auto-atribuição. O saber do segundo tipo encontra-se muito mais disponível nos caminhos selvagens e livres do engenho e da arte. Um garoto da escola primária pode ser definido como alguém capaz de dizer aquilo que sabe na ordem na qual o aprendeu. O artista vale enquanto artista ao arrebatrar uma coisa de uma ordem anterior de tempo e espaço e a introduzir em uma nova ordem sem o menor traço de ligação com o velho lugar a que organicamente pertencia.

Mais de uma vez teria perdido minha alma para o radicalismo, se este tivesse a originalidade que seus jovens prosélitos erroneamente lhe atribuíam. O que peço para meu país é originalidade e iniciativa. Para mim, a originalidade não precisa ser mais que o frescor de um poema encadeado da maneira que

descrevi: do deleite à sabedoria. A imagem é a mesma que a do amor. Como um pedaço de gelo sobre um fogão quente, o poema deve escorrer em seu próprio derretimento. Um poema pode ser trabalhado uma vez que exista, mas não se pode forçá-lo a existir por meio da preocupação. A sua qualidade mais preciosa continuará sendo a de ter se operado por si mesmo e de ter levado o poeta consigo. Leia-o cem vezes: para sempre conservará o seu frescor como um metal a sua fragrância. Nunca poderá perder a marca de um significado que inesperadamente se revelou enquanto se produzia.

A Poesia de Frost

Procurei selecionar, dentre seus oito livros principais, os poemas mais representativos de cada um deles e que, no conjunto, pudessem fornecer uma visão panorâmica de toda sua obra poética.³⁵ Para tanto, baseei-me não apenas nos principais trabalhos críticos sobre Frost, como também em minha própria percepção para os poemas que estivessem refletindo a já apontada cosmovisão fundada no trabalho humano.

Devido aos fins a que se propunha, esta antologia pode apresentar omissões importantes. Acredito, contudo, que ela consegue contemplar os principais momentos da carreira poética de Frost. Embora não considere tais momentos como estanques e passíveis de uma segmentação, o que me permitiria, por exemplo, dividir a antologia em três ou quatro momentos, acredito que a leitura dos poemas na sequência proposta (dividida por livro) permita reconstituir sua trajetória. Em outras palavras, permita perceber como Frost saiu de suas influências ainda vitorianas, buscou na associação entre poesia e trabalho uma nova linguagem, deu contribuições importantes para a prosódia norte-americana, criticou algumas tendências do modernismo e, paulatinamente, foi se convertendo naquela imagem de poeta-filósofo ou filósofo-poeta que tanto admirava.³⁶

No tocante aos procedimentos de tradução, é previsível que os poemas em versos brancos (e mais precisamente os de caráter narrativo-dramáticos) tenham permitido melhor correspondência no tom coloquial, se comparados original e tradução. Já nos poemas líricos e onde o esquema métrico e rímico é

³⁵ Apenas excluí de minha seleção as duas peças para teatro (de 1945 e 1947) e o volume *In The Clearing*, de 1962. Todos os poemas originais foram transcritos de LATHEM, Edward Connery, ed. *The poetry of Robert Frost: The collected poems, complete and unabridged*. New York : Henry Holt and Company, First Owl Book Edition, 1979.

³⁶ A este respeito, ver, atrás, o ensaio "Sobre Emerson", p. 61.

mais rígido, procurei sempre simplificar as soluções. Evidentemente, muitas vezes encontrei dificuldades, em português, para uma correspondência perfeita com o uso que Frost faz das antigas formas poéticas.

Comentários à tradução dos poemas

1. De *A Boy's Will*

Do primeiro livro de Frost, escolhi seis poemas, todos eles sem tradução ainda em português. Além do interesse que apresentam para se conhecer como Frost iniciou a carreira poética, fornecem elementos importantes para o conhecimento daquela fase de sua vida em que ele se retira para a fazenda, para "se consertar antes de medir forças com toda a Criação".³⁷ Este livro, na verdade, representava vinte anos de poesia que Frost trabalhou para publicação em Londres. Começa por "Into my own" (aqui traduzido como "De bem comigo"), que pode ser considerado como sua declaração de independência poética, e termina com "Reluctance" ("Relutância"). No entanto, o livro é dividido em três partes, das quais procuro traduzir aquilo que me pareceu mais significativo em função do interesse acima apontado. Assim, "De bem comigo", "Ceifando" e "Buscando água", estão representando, em minha antologia, a primeira parte do primeiro livro de Frost.

É interessante observar que, neste livro, Frost publicava, juntamente com os poemas, umas pequenas notas, "explicando" a motivação de cada um. Alguns críticos viram nisto uma forma de Frost se resguardar de possíveis críticas, antecipando pretensões mais modestas. Seja como for, em "De bem

³⁷ *Mutatis mutandi*, esta atitude de Frost é semelhante àquela descrita, mais tarde, por Carlos Drummond de Andrade em "Divagação sobre as ilhas". Longe de caracterizar uma fuga para uma "torre de marfim", a "ilha" de Drummond "ficará no justo ponto de latitude e longitude que, pondo-me a coberto de ventos, sereias e pestes, nem me afaste demasiado dos homens nem me obrigue a praticá-los diuturnamente... uma fuga relativa, e uma não muito estouvada confraternização". Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Divagação sobre as ilhas*. In: *Passeios na Ilha*. Rio : José Olímpio, 1952.

comigo", traz a seguinte glosa: "O jovem se convence de que será antes mais do que menos ele mesmo por haver abjurado o mundo".³⁸ Embora o sentido adquirido pelo poema ultrapasse a pretensão desta glosa, ela foi um elemento importante para a tradução do título do poema. Isto porque, logo de saída, há uma elipse no mesmo, que levaria a pensar em algo como "ensimesmamento". Como se trata do eu lírico, cheguei a pensar em um neologismo, "emimesmamento" (ou, para maior clareza, em-mim-mesmando-me), mas não há neologismo no original e seria um pouco forçada a solução. Outra alternativa que me ocorreu vinha de Guimarães Rosa, onde é possível encontrar personagens utilizando expressões como "na sua", "na minha" etc. No entanto, "Na minha", que seria a alternativa neste caso, também teria uma conotação de gíria de uma sub-cultura dos anos setenta (ou fins dos sessenta), com características bem diferentes da atitude de Frost no poema. Pela leitura da glosa, entendo que "Into my own", na verdade, é "coming into my own", ou seja, "começar a trabalhar muito bem porque as circunstâncias estão muito favoráveis".³⁹ Assim justifico minha opção final por "De bem comigo", que além de manter a elipse, também sugere a declaração de uma independência: o eu lírico se prepara para se firmar por si mesmo como poeta.

"Ceifando", o segundo poema que traduzo, é o penúltimo da primeira parte do livro e traz como glosa: "Ele assume a vida na simplicidade das pequenas tarefas".⁴⁰ Define a forma particular como Frost encara o trabalho, dentro do trabalho, e pode-se dizer que é um poema chave na definição da poética, como também da filosofia do autor. Pode ser lido também como a

³⁸ Cf. FROST, Robert. *A boy's will and north of Boston*. New York : Penguin Books, Col. Signet Classic, 1989, p. 25: *The young is persuaded that he will be rather more than less himself for having forsworn the world.*

³⁹ Cf. SINCLAIR, John (ed. in chief). *Come into*. In: *Collins Cobuild English language dictionary*, London and Glasgow : Collins Publishers/The University of Birmingham, reprinted 1989, p. 273: *If someone comes into their own, they begin to perform or work really well because the circumstances are just right.*

⁴⁰ R. Frost, *op. cit.*, p. 26: *He takes up life simply with the small tasks.*

expressão poética do pragmatismo de William James, mas acredito que sua importância maior para Frost está no "som do sentido". Como soa uma foice no trabalho? Apenas sussurra e "abre alas no brejo", como todo poema que se compromete em mostrar como é feito (ou como é poesia). Não se deve esquecer também que se trata de uma inovação na forma soneto, e um dos primeiros poemas de Frost a trabalhar as sonoridades. Felizmente para a tradução, suas aliteraões entre "scythe" e "whispering", encontraram correspondência satisfatória em "foice" e "sussurrando".

Encerrando a primeira parte, "Buscando Água", conquanto não seja um poema que tenha trazido muita novidade (ou seja, era um poema lírico comum para a época em que foi escrito), fornece também pistas para elementos da poesia de Frost que parecem servir de marcos. Neste caso, a água e o córrego, que a partir de William James (ou Henri Bergson, que Frost também leu) passa a representar o "fluxo da consciência", a concepção moderna do objeto da Psicologia, em oposição aos "estados de consciência" que antes o caracterizavam. Outro elemento aí contido, além de reflexão sobre a vida do casal na fazenda, suas fantasias "idealistas" com a natureza, é também o do trabalho. É tempo de estio, não há água na bica perto da casa, então trata-se de "buscar água" no córrego, se este ainda estiver fluindo. A fantasia intervém no meio do caminho e, no final, novamente o trabalho se interpõe, anunciado pelo som do córrego, ora como manifestação de fantasia ("pérolas flutuantes"), ora como realidade que "corta" a fantasia mas ainda mantém, na superação, uma unidade entre os dois termos da oposição ("como lâmina de prata").

Na segunda parte deste primeiro livro de Frost, encontram-se reflexões mais abstratas. O primeiro poema traduzido desta parte é "A provação pela existência". Traz como glosa: "e para saber definitivamente o que ele pensa

sobre a alma".⁴¹ Além de denotar a influência "espírita" da mãe, o poema ajuda a compreender onde Frost se situa diante de Emerson e William James. Note-se como, logo de início, Frost dialoga com um pequeno poema de Emerson, contido em um de seus "Ensaio".⁴² Em seguida, por meio de uma paráfrase de outra afirmação do mesmo ensaio, Frost diz: "A recompensa pela ousadia é ainda mais ousadia". Neste ponto, é como se estivesse lendo Emerson pelos olhos de James, já que Emerson dizia: "A recompensa pela virtude é a virtude" e, para James, "a vida é sentida como um combate real", onde sempre se deve ousar para progressivamente redimir a selvageria.⁴³

Quanto à tradução, o poema é um dos que apresentam maiores desafios, pelo que ele tem de uma dicção que lembra Shakespeare e a fase em que Frost escreveu sob esta inspiração. Minhas soluções procuraram dar conta de uma linguagem que, em Frost, é um pouco rebuscada neste momento. Importa aqui notar outro elemento constante na poética de Frost: trata-se, para ser exato, do quanto o eu lírico não consegue saber "definitivamente" o que pensa sobre a alma e a existência. Isto porque, no fundo, o que é "definitivo" em sua poesia, no máximo, é a constante tentativa de equilíbrio entre "fantasia" e "realidade" (neste caso, entre "especulação" e "verdade").

Encerra este excerto da segunda parte do livro o poema "The tuft of flowers", abstratamente glosado como: "sobre o companheirismo".⁴⁴ O sentido de incluir este poema é o de retomar o tema do trabalho e da sociabilidade,

⁴¹ A glosa, no original, encontra-se em FROST, R. *op. cit.*, p. 27: *and to know definitely what he thinks about the soul.*

⁴² Refiro-me ao poema contido em "Amizade", onde se lê: *The valiant warrior famed for fight, / After a hundred victories, once foiled, / Is from the book of honor razed quite / And all the rest forgot for which he toiled.* Cf. EMERSON, Ralph Waldo. *Friendship.* In: *Essays.* Washington, Jacket Library, National Home Library Foundation, 1932, p. 116. Ou, na tradução brasileira, "O valoroso guerreiro afamado pela luta, / Depois de cem vitórias, uma vez derrotado, / É dos anais da honra de uma vez apagado / E esquecidas as coisas todas por que obrou." Cf. EMERSON, Ralph Waldo. *Amizade.* In: *Ensaio.* Rio : Imago Editora, Col. Lazuli, 1994, p. 136.

⁴³ A frase de Emerson, no original, é: *The only reward of virtue, is virtue...* Cf. EMERSON, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁴ FROST, R. *op. cit.*, p. 27: *about fellowship.*

interrompidos pelas reflexões mais abstratas da segunda parte. Agora o eu lírico é o que vem após o ceifador. É o poeta que revolve o trabalho de outrem, primeiro alienadamente e depois desalienando-se pela percepção do trabalho do outro não mais em contradição com o seu, ou pela percepção de que a "outra voz", se preferirmos, sussurrada antes dele, soou em uníssono com a sua. O poema também é significativo por expressar um princípio de "conserto" que, como o próprio Frost dizia, o eu lírico procurava ao se isolar. A tradução também apresentou muita dificuldade uma vez que o poema original consiste em dísticos com metro e rima bem rígidos, do começo ao fim. Em português, a linguagem simples quase chega a assumir características de literatura de cordel. Observo, ainda, que Frost excluiu, a partir de 1929, dois versos que haviam na edição original, a saber, os que seguem o verso 24 da edição apresentada mais adiante. Eram os seguintes: "I left my place to know them by their name / Finding them butterfly weed when I came" (que eu traduziria como: "Fui até lá para o seu nome conhecer / Descobrimo ao chegar ser erva-borboleta"). Não conheço o motivo pelo qual Frost os excluiu, porém posso imaginar que os mesmos estariam particularizando demais as flores e não era este o caso. Seja como for, em minha tradução, excluí também os versos.

Para representar a terceira parte do livro, que no original contém apenas cinco poemas, escolhemos o último, o que fecha o livro e que é também um dos mais antologizados desta fase de Frost. Trata-se de "Relutância", que tem entre seus méritos o fato de conseguir expressar a relutância ao nível da própria maneira de articular metro e rima entre as estrofes. É como se a cada estrofe que normalmente poderia ter quatro versos, fossem acrescentados mais dois "a título de relutância". A "relutância" se dá também em uma estação do ano em que o trabalho começa a entrar em recesso, o outono e o início do inverno, alçados à categoria geral de fim, término.

2. De *North of Boston*

Publicado também pela primeira vez em Londres, o livro *North of Boston* ("Norte de Boston") mostra o que Frost pretendia com a forma dramática, ou, como dirá alguns anos mais tarde, "na medida em que seja dramática, a escrita não é chata".⁴⁵ O livro consiste em 15 poemas longos, dramáticos, além de um poema lírico de encerramento do volume. Selecionei três dos poemas dramáticos mais consagrados deste livro, ainda que outros também merecessem tradução. São eles: "Mending Wall", "A Servant to Servants" e "After Apple-Picking", respectivamente traduzidos como "Consertando o Muro", "Uma Criada dos Criados" e "Depois da Apanha de Maçãs". Destes, apenas o segundo ainda não havia recebido tradução em português.

Quanto ao primeiro, conforme já apontado anteriormente, a tradução feita em 1974 por Paulo Vizioli, deixa a desejar por transmitir uma visão muito regionalista e individualista do autor.⁴⁶ Novamente, pareceu-me que o esforço no sentido de manter seu tom simples e coloquial é a única medida capaz de permitir a mesma leitura "aberta" do original. O segundo, traduzido como "Uma Criada dos Criados", é a fala de uma mulher de fazendeiro, que Frost transformou em um poema dramático. Imagina-se que seja uma recriação a partir de um contato com uma pessoa real com quem Frost deve ter conhecido em um local onde acampava quando se restabelecia de crises respiratórias, por volta de 1900.⁴⁷ A fala da "mulher" é relativamente simples, denotando, entretanto, algum estudo. Procurei "adaptar" sua fala em português ao linguajar

⁴⁵ Ver, atrás, "Sobre Emerson", pág. 63.

⁴⁶ Ver pp. 45 e seg.

⁴⁷ Logo após ter abandonado Harvard, sem concluir o segundo ano. Consta que, nesta época, Frost sofria crises de "febre do feno" e que, por recomendação médica, passou a procurar alternar mais seus períodos de reclusão e de vida ao ar livre. Cf. PRITCHARD, *op. cit.*, pp. 52-3.

que correspondesse aproximadamente ao de uma mulher de pequeno proprietário rural no Brasil.⁴⁸

Quanto a "After Apple-Picking", traduzo o título como "Depois da Apanha de Maçãs", por sentir que o termo "apanha" é muito mais usado neste tipo de trabalho que "colheita", que preferi reservar para "harvest", que Frost também utiliza no poema. No tocante à estrutura do poema, preferi sacrificar um pouco as rimas perfeitas do original em favor de uma fala mais simples e direta que se mantivesse aproximadamente na mesma métrica do original. Aliás, a característica instável desta fala se assemelha à de alguém que estivesse com sono após um trabalho estafante e falasse meio aos trancos, cortando a métrica onde fosse "apanhando" palavras rimadas, como as maçãs já apanhadas, ou estendendo outras mais além, como galhos não alcançados.

3. De *Mountain Interval*

Publicado em 1916, logo após Frost voltar aos Estados Unidos, a ordem dos poemas foi posteriormente alterada pelo autor, mas são alterações pouco significativas para a seqüência aqui selecionada. Escolhemos cinco poemas, dos quais dois representam os poemas líricos, e três, os de caráter narrativo-dramático.

O primeiro, "The Road Not Taken", que traduzo como "O Caminho Não Seguido", está presente na maior parte das antologias coletivas em língua inglesa e foi recentemente traduzido para o português (ver minha crítica na primeira parte desta dissertação). O segundo, "An Old Man's Winter Night", não tinha ainda tradução em português e é considerado um dos poemas melhor realizados de Frost. O clima da velhice e da alienação contagia de tal forma o

⁴⁸ A tarefa talvez tenha sido facilitada pelo fato de ser, eu mesmo, filho de fazendeiro do interior de São Paulo, e ter ouvido minha mãe contando suas experiências de cozinhar para os "peões" de meu pai.

poema que quase se chega a esquecer que foi escrito por alguém. Neste caso, senti que deveria tentar me manter igualmente "ausente" na tradução, ou seja, seriam ainda menos cabíveis quaisquer termos que denotassem exagero ou menosprezo. Quanto ao terceiro, "The Telephone", conforme observei na primeira parte deste trabalho, senti a necessidade de apresentar uma nova tradução que contemplasse melhor seus aspectos sonoros (ver meus comentários à tradução de Willy Lewin nas páginas 58-61).

"The Oven Bird" é uma outra tentativa de Frost de inovar a forma soneto. Tal como em "Mowing", as rimas não são rígidas, parecendo acompanhar a sonoridade natural do discurso, exceto talvez no final (de ambos os sonetos) que, para Frost, deve ser "bem servido". Em "O João-de-Barro", a inovação está no uso que Frost faz da forma antiga. Em vez de acompanhar o esquema clássico - em que as duas primeiras quadras são utilizadas para colocar o tema e questioná-lo, cabendo ao sexteto final a resolução -, o que fica no final é uma questão sem resposta. Para a tradução, a dificuldade maior foi a de comprimir a tradução do verso "Mid-summer is to spring as one to ten". O sentido pleno de "o meio do verão está para a primavera como um para dez" romperia a métrica ou, caso "invadissem" o verso seguinte, acabaria perdendo alguma coisa do sentido deste. Por outro lado, uma solução do tipo "Para a primavera faltam ainda dez meses" seria muito mais óbvia que o original. A melhor solução que encontrei foi "O verão é um para o dez da primavera". Talvez seja uma solução um pouco mais "obscura" que o verso original, mas em se tratando da linguagem do "João-de-Barro" para as flores, considere-a poeticamente aceitável.

"Birches" é o poema longo que encerra minha seleção deste livro. Prefiro tratar "birches" como "videiros" (enquanto Vizioli, em sua tradução, prefere "bétulas") porque, apesar de parecer uma árvore tão pouco conhecida no Brasil

como "bétulas", está presente na expressão "vara de vidoeiro", dicionarizada como a varinha flexível e resistente que se utilizava nas escolas para castigar os maus alunos.⁴⁹ Como nos demais poemas longos de Frost, a maior dificuldade na tradução é a de manter os versos em uma métrica que não rompa o estilo coloquial do original, que é mantido em versos brancos de dez e doze sílabas. Neste caso específico, sendo um dos poemas que melhor realizam o equilíbrio frostiano entre "céu e terra", acreditei que era neste equilíbrio que deveria também me pautar na escolha dos termos na tradução.

4. De *New Hampshire*

Com este livro de 1924, Frost obtém uma das maiores consagrações que um escritor poderia alcançar nos Estados Unidos, o Pulitzer. Dele escolhi o poema dramático "The Witch of Coös", alguns dos poemas curtos mais célebres como, pela ordem no livro, "Fire and Ice", "Dust of Snow", "Nothing Gold Can Stay", "Stopping by Woods on a Snowy Evening" e, ainda, poemas menos conhecidos, mas que me interessam por se vincularem diretamente ao tema trabalho: "The Kitchen Chimney" e "Gathering Leaves". Com relação à tradução, cabe estender a estes poemas os mesmos comentários tecidos anteriormente quanto à manutenção do tom coloquial e das rimas onde as mesmas se mostram indispensáveis. No entanto, manter o tom coloquial em um poema como "A Bruxa de Coös", contudo, não é tarefa simples, principalmente quando se procura reproduzir o sentido das frases sem estendê-las demais. Em segundo lugar, existem referências culturais muito específicas. Para citar apenas um exemplo logo do início do poema, "Buttom, buttom, who's got the

⁴⁹ Em minha própria infância, no interior de São Paulo, o corretivo era aplicado com "vara-de-marmelo". É curioso notar, a este respeito, que Frost, logo que começou a estudar em Lawrence, com doze anos, tinha um colega endiabrado que o ensinou a vergar o vidoeiro que havia no terreno da escola. Ver THOMPSON, Lawrance. *Selected letters of Robert Frost*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964.

button”, é uma frase de brincadeira de criança que “adaptei” como “Café com pão, manteiga não”.

Apesar do constante coloquialismo de Frost, deve-se observar que no trabalho de tradução de sua obra, não raro me deparei com certas sutilezas que nada deixam a dever aos poemas mais "experimentalistas" do modernismo. É o caso, por exemplo, de "Nothing Gold Can Stay", incluído entre a seleção traduzida deste livro. Refiro-me particularmente ao verso "So dawn goes down to day" que, por meio de uma aliteração, vai mudando a tonalidade para sugerir o fim da alvorada e o ingresso no dia. Embora qualquer solução de tradução só possa ser compreendida e avaliada no corpo do poema, o verso me pareceu especialmente feliz. Sem dispor da mesma aliteração, exploro aproximadamente a mesma sonoridade, além de obter um ganho com a presença do ouro que na "*aurora se exaure no dia*".

5. De *West-Running Brook*

Publicado em 1928, este livro contém as incursões melhor realizadas de Frost no poema curto. Seleccionamos, por isto, três deles. O primeiro, "The Rose Family", é uma brincadeira que Frost faz com o "cubismo" de Gertrude Stein ("uma rosa é uma rosa é uma rosa"). De maneira sintética, mais uma vez Frost está equilibrando "o céu e a terra", ou fantasia e realidade. O importante é que desta vez ele o faz em referência direta aos modernistas. É bastante conhecida a frase de Frost de que queria fazer algo novo de uma maneira antiga. Assim, "à maneira antiga", o poema experimenta várias possibilidades de rimas para "rosa", fundidas ao mesmo tempo com as fantasias sobre outros frutos (que "a teoria hoje esposa" que podem ser rosa), para terminar na realidade fundida em fantasia de uma declaração de amor.

O segundo aqui traduzido, "Devotion", já teve tradução anterior comentada na primeira parte deste trabalho (vide página 54) e, por isto, resolvemos incluí-lo. O terceiro, "A Minor Bird" é uma variação de "The Oven Bird", e repete o tema do canto calado.

Mas, sem dúvida, dentre os poemas longos, o poema-título é o mais importante da coletânea. Representa a primeira grande sistematização de Frost enquanto "poeta-filósofo". Mesmo sem a dificuldade usual de métrica e rima, é um poema de tradução bastante complexa devido o emprego que Frost faz das expressões "run down" e "send up" em um momento decisivo do poema. Embora a segunda expressão ("send up") admita apenas os sentidos de "representar" ou "parodiar" alguma pessoa (ou objeto qualquer), a primeira admite sentidos mais diversos como "criticar", "desativar", "estragar" ou "parar" (no caso de mecanismos como, por exemplo, o de um relógio), e ainda os de "atropelar" (referido a pessoa), "encontrar" (alguma coisa após uma longa busca) e "ler" (uma lista de itens).⁵⁰ Foi só depois de muita consulta que percebi que a sequência de versos em que Frost se vale das duas expressões está, por sua vez, "parodiando" o movimento do riacho sobre si mesmo.⁵¹

6. De *A Further Range*

Além de "Two Tramps in Mud Time" e "Desert Places", já comentados na primeira parte deste trabalho, selecionamos também: "Neither Out Far Nor

⁵⁰ O sentido de "send up" encontrado em HOUAISS, Antonio, ed. *Dicionário Inglês-Português*. Rio : Record, 1987, contudo, é apenas o de "mandar subir", "fazer subir", "soltar (foguetes etc.)" ou, ainda, o de "mandar para a cadeia" (coloq.).

⁵¹ Este entendimento é confirmado por Radcliffe Squires em um livro em que identifica os principais temas presentes na poesia de Frost. No caso deste poema específico, sugere que Frost estaria tratando do problema filosófico da relatividade e da entropia e que as imagens que Frost utiliza no poema coincidem com as utilizadas por William James em correspondência que manteve com Henry Adams em 1910, para discutir as relações entre a "segunda lei" e a "história". Squires conclui: "Especificamente, o poema de Frost, como as cartas de James, diz: sim, as chamadas do universo podem estar se extinguindo e nossas vidas estariam parando, mas este detrito mesmo é uma forma de energia, um movimento que pode gerar outras coisas e que, portanto, macaqueia a origem de todas as coisas" (SQUIRES, Radcliffe. West-Running Brook. In: *The major themes of Robert Frost*. New York : Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1963, pp. 92-107. O trecho que aqui traduzo encontra-se na página 103).

In Deep", "Design" e "Provide, Provide", a meu ver, obrigatórios em uma antologia de Frost.

O conjunto destes poemas - todos compostos em um esquema rígido de métrica e rima - talvez seja responsável pela maior parcela do trabalho de tradução por mim despendido. Foram necessárias diversas versões e revisões até considerar cada poema como acabado. A dificuldade maior, sem dúvida, ocorreu em "Design", por se tratar de um soneto que subverte a forma e o "conteúdo" do soneto tradicional.⁵² Particularmente difícil foi encontrar rimas que pudessem produzir correspondências sonoras tão estritas quanto as do original. Acredito, no entanto, não ter havido "perda" no significado do poema. O sétimo verso, *A snow-drop spider, a flower like a froth*, que em uma das versões iniciais era traduzido como "Alvo floco de aranha, uma flor como baba", não me parecia sugerir a fusão entre aranha e flor, presente na primeira parte do verso original. Literalmente, *A snow-drop spider* significa "uma aranha campânula branca", ou "uma aranha-galanto". A primeira destas opções estenderia demais a métrica, ao passo que a segunda seria de difícil compreensão àqueles que não conhecem muitas variedades de flor. No entanto, talvez a mesma dificuldade exista para um leitor do original e, assim, preferi manter a segunda solução, ainda mais porque o verso lembra receita de bruxas e, como tal, pode prescindir um pouco da clareza. De resto, o poema não é de fácil leitura e existem mesmo antologias que fazem referências em rodapé para explicar que Frost está diante de uma flor um tanto excepcional, ou seja, uma variedade albina de panacéia, que é predominantemente azul.

⁵² Ou seja, Frost utiliza rimas mas de uma maneira inusitada para um soneto e, além disto, o sexteto, que no soneto clássico se destina à resolução da questão levantada pelos dois quartetos anteriores, é utilizado em "Design" para deixar questões no ar, tal como fizera em "The Oven Bird", mas, desta vez, sobre algo mais transcendental. Para compreender o que significou esta "subversão", consultei BARRY, Elaine. Frost and the Sonnet Form. In: *op. cit.*, pp. 80-98.

7. De *A Witness Tree*

De *A Witness Tree* ("Uma Árvore Testemunha"), selecionamos o poema "The Gift Outright", a seguir traduzido como "O Presente Incondicional". Outros poemas mereceriam igualmente ser traduzidos, mas, uma vez que seus temas basicamente repetem temas já contemplados em poemas anteriores, justifico a escolha por se tratar de um dos poemas que passam a investir Frost no papel de "poeta oficial". Será este o poema que ele declamará, de memória, na posse do presidente Kennedy, em 1961. O curioso do evento é que Frost iria declamar outro poema, especialmente composto para a ocasião, mas ou porque sua vista falhasse no momento decisivo, ou porque achasse que o novo poema ainda estava inacabado, ou por ambos os motivos, declamou de improviso "O Presente Incondicional". Acredito também que, além desta curiosidade, o poema representa uma ampliação do eu lírico de "Into my own" para um "nós" que adentra o país inteiro.

A dificuldade maior na tradução encontra-se em um trocadilho no verso 13: "(The deed of the gift was many deeds of war)". "Deed" pode ser "feito", "ação", "proeza" e, também, "escritura", "registro". Para manter o sentido, aproveitei a "ação" contida em "doação" e adicionei o verbo "lavar", em seu duplo sentido: o de registrar (uma escritura, por exemplo) e o de desenvolver-se.

8. De *Steeple Bush*

Como dissemos, este é o último livro significativo de Frost, merecendo destaque obrigatório em qualquer antologia o poema "Directive", a seguir traduzido como "Diretiva". Foi um grande esforço de Frost no sentido de sintetizar tudo aquilo que pensava sobre a vida e a arte, neste momento de sua carreira, aos 73 anos. Alguns críticos consideram também que este poema

contém, da forma mais acabada, o delicado equilíbrio que Frost sempre procurou entre os opostos. Neste sentido, o poema continuaria onde "Riacho Poente" parara, retomando o tema da "tributo à fonte".

Quanto à tradução, a dificuldade consistiu em manter diversas referências que se articulam no poema: Bíblia, lendas do Rei Artur e Whitman e Wordsworth. Neste sentido, vali-me da extensa crítica literária disponível sobre Frost para verificar se minhas soluções de fato correspondiam às referências pretendidas por Frost.⁵³ Claro que a manutenção estrita de tais referências pode representar pouco, por exemplo, para um leitor que pouco sabe sobre Wordsworth. Mas talvez seja importante para o trabalho de tradução poética ter em mente que quando Frost abre o poema usando a expressão "*too much for us*", tem uma intenção clara de fugir ao tom de Wordsworth que, em algum poema, deve ter escrito "*too much with us*". Sua intenção seria a de se situar em um mundo que, ao contrário do que representava para Wordsworth, não mais representa "desafio", mas "fastio". Minha solução ("tudo que é demais para nós") parece passar este sentido, ainda que nada possa, de imediato, levar-me a intuir o contraste com a atitude de Wordsworth. Assim, tudo o que posso esperar, enquanto tradutor, é que a expressão de Wordsworth, quando for traduzida (se é que já não o foi), passe o sentido de "desafio" (algo como "tudo que é demais contra nós"). O mesmo vale para a referência a Whitman, embora neste caso não haja tanto o risco contido na passagem inicial, pois não se trata de um maneira específica de expressar e, sim, da "canção que enaltece" os trabalhadores do campo nos versos 29 a 32.

Com relação às duas referências bíblicas contidas no poema, uma é bem explícita e ocorre no verso 36 - "And if you're lost enough to find yourself" -,

⁵³ A principal fonte a que recorri foi BARRY, Elaine. *Robert Frost*. New York : Frederick Ungar Publishing, 1973, pp. 120-129.

enquanto a outra é um tanto velada e se encontra nos versos 58 e 59 - "Under a spell so the wrong ones can't find it, / So can't get saved, as Saint Mark says they mustn't". Mas o que se verifica é que o seu sentido velado não se deve tanto ao que está dito, mas, sim, ao que supõe que São Marcos tenha dito. Seria grande a tentação de revelar, em nota de rodapé, que estes versos estão associados ao fascínio que, a partir de certa época, Frost passou a sentir em relação a uma passagem de São Marcos, onde este sugere que Cristo falava em parábolas não para que todo mundo entendesse mas, sim, para evitar que os não-iniciados entendessem. Neste caso, minha tradução procurou passar o mesmo sentido simples e, contudo, velado do original. O tradutor seria aqui um traidor se tomasse a si a tarefa de decifrar o que o autor tão cuidadosamente ocultou para que não caísse em mãos erradas.

A Boy's Will

Into my own

*One of my wishes is that those dark trees,
So old and firm they scarcely show the breeze,
Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,
But stretched away unto the edge of doom.*

*I should not be withheld but that some day
Into their vastness I should steal away,
Fearless of ever finding open land,
Or highway where the slow wheel pours the sand.*

*I do not see why I should e'er turn back,
Or those should not set forth upon my track
To overtake me, who should miss me here
And long to know if still I held them dear.*

*They would not find me changed from him they knew -
Only more sure of all I thought was true.*

De Bem Comigo

Um desejo meu é que as árvores escuras,
Velhas e firmes onde a brisa nem murmura,
Não fossem mera máscara da escuridão
Mas se espalhassem até os confins da extinção.

Sem nada que me refreasse de algum dia
Sair para sua amplidão às escondidas;
Sem medo de nunca encontrar campo no meio
Ou estrada onde a carroça revolve a areia.

Não vejo porque devesse voltar atrás,
Ou não devessem outros seguir o meu rastro
Para aqui me alcançar, com saudades de mim,
Querendo saber se me são caros assim.

Não me encontrariam diferente daquele que conheceram -
Só mais seguro do que achava verdadeiro.

Mowing

*There was never a sound beside the wood but one,
And that was my long scythe whispering to the ground.
What was it it whispered? I knew not well myself;
Perhaps it was something about the heat of the sun,
Something, perhaps, about the lack of sound -
And that was why it whispered and did not speak.
It was no dream of the gift of idle hours,
Or easy gold at the hand of fay or elf:
Anything more than the truth would have seemed too weak
To the earnest love that laid the swale in rows,
Not without feeble-pointed spikes of flowers
(Pale orchises), and scared a bright green snake.
The fact is the sweetest dream that labor knows.
My long scythe whispered and left the hay to make.*

Ceifando

O único som que havia ao lado do bosque
Era a minha foice sussurrando pro chão.
O que sussurrava? Eu mesmo mal sabia.
Talvez dissesse algo sobre o calor do sol,
Algo, talvez, sobre a falta de som -
E, por isso, ela sussurrava e não falava.
Não contava sonhos sobre a benção da folga,
Ou sobre ouro que fada ou duende trariam:
Algo além da verdade seria como conversa fiada
Ao amor dedicado a abrir alas no brejo,
Não sem deixar delicados pendões de flores
(Branças orquídeas) e uma cobra verde espantar.
O fato é o sonho mais doce que o trabalho conhece.
Minha foice sussurrava e deixava o capim fenar.

Going For Water

*The well was dry beside the door,
And so we went with pail and can
Across the fields behind the house
To seek the brook if still it ran;*

*Not loth to have excuse to go,
Because the autumn eve was fair
(Though chill), because the fields were ours,
And by the brook our woods were there.*

*We ran as if to meet the moon
That slowly dawned behind the trees,
The barren boughs without the leaves,
Without the birds, without the breeze.*

*But once within the wood, we paused
Like gnomes that hid us from the moon,
Ready to run to hiding new
With laughter when she found us soon.*

*Each laid on other a staying hand
To listen ere we dared to look,
And in the hush we joined to make
We heard, we knew we heard the brook.*

*A note as from a single place,
A slender tinkling fall that made
Now drops that floated on the pool
Like pearls, and now a silver blade.*

Buscando Água

O poço secara ao lado da porta.
Levamos então um balde e uma lata
Por trás da casa, nos campos lá fora,
A buscar o córrego atrás da mata;

Nenhuma desculpa para não ir
Já que era bem clara a noite outonal
(Embora fria) e eram nossos campos
E, à beira do córrego, o matagal.

Corremos como ao encontro da lua,
Que lenta se erguia atrás do arvoredor,
Entre galhos desfolhados e secos,
Ausentes da brisa e do passaredo.

Entrando na mata, a gente parou
Qual gnomos que da lua se escondiam,
A correr e de novo se esconder
Rindo quando logo nos descobria.

Um deteve ao outro usando a mão,
Na escuta, sem coragem para olhar,
E no silêncio que a gente fazia,
Ouvia e sabia que ouvia o regato.

Música que vinha de um só lugar,
Um leve tilintar de água em cascata,
Ora como pérolas flutuantes,
Ora como uma lâmina de prata.

The Trial by Existence

*Even the bravest that are slain
Shall not dissemble their surprise
On waking to find valor reign,
Even as on earth, in paradise;
And where they sought without the sword
Wide fields of asphodel fore'er,
To find that the utmost reward
Of daring should be still to dare.*

*The light of heaven falls whole and white
And is not shattered into dyes,
The light for ever is morning light;
The hills are verdured pasture-wise;
The angel hosts with freshness go,
And seek with laughter what to brave; -
And binding all is the hushed snow
Of the far-distant breaking wave.*

*And from a cliff-top is proclaimed
The gathering of the souls for birth,
The trial by existence named,
The obscuration upon earth.
And the slant spirits trooping by
In streams and cross- and counter-streams
Can but give ear to that sweet cry
For its suggestion of what dreams!*

*And the more loitering are turned
To view once more the sacrifice*

A Provação pela Existência

Mesmo os mais bravos, mortos em combate,
Não devem dissimular a surpresa;
Ao despertar para ver que a coragem,
Igualmente reina no paraíso;
E onde, sem espada, forem sondar
Os vastos campos eternos de lírios,
Verão que o maior prêmio por ousar
Será ainda continuar na ousadia.

No céu a luz jorra branca e total
E não é despedaçada em matizes:
A luz é para sempre luz matinal;
Os montes rumo ao pasto ganham viço;
As hostes de anjos partem com frescor
E buscam desafio às gargalhadas; -
E cercando tudo a crista da onda
De neve quebrando ao longe, calada.

E do alto de um penhasco se conclama
A reunião das almas por nascer,
A existência que provação se chama
E lá em baixo é ignorância terrena.
E as fileiras das almas viesadas
Afluindo de toda direção,
Só dão ouvidos ao doce chamado
Tamanha sugestão a tantos sonhos!

E os que andam a toa, mais uma vez
Se voltam para ver o sacrifício

*Of those who for some good discerned
Will gladly give up paradise.
And a white shimmering concourse rolls
Toward the throne to witness there
The speeding of devoted souls
Which God makes His special care.*

*And none are taken but who will,
Having first heard the life read out
That opens earthward, good and ill,
Beyond the shadow of a doubt;
And very beautifully God limns,
And tenderly, life's little dream,
But naught extenuates or dims,
Setting the thing that is supreme.*

*Nor is there wanting in the press
Some spirit to stand simply forth,
Heroic in its nakedness,
Against the uttermost of earth.
The tale of earth's unhonored things
Sounds nobler there than 'neath the sun;
And the mind whirls and the heart sings,
And a shout greets the daring one.*

*But always God speaks at the end:
"One thought is agony of strife
The bravest would have by for friend,
The memory that he chose the life;
But the pure fate to which you go
Admits no memory of choice,
Or the woe were not earthly woe
To which you give the assenting voice."*

Daqueles que, vislumbrando algum bem,
De bom grado abrem mão do paraíso.
E uma branca e brilhante confluência
Rumo ao trono corre a testemunhar
A partida das almas reverentes
Que Deus faz Seu cuidado especial.

E apenas partirão as que aceitarem,
Sem que exista a menor sombra de dúvida,
Depois que a vida lhe foi relatada,
E, na terra, boa e má se lhe augure;
E Deus pinta um quadro muito belo
E suave para o sonho pequeno,
Mas nada Ele atenua ou esmaece
Ao fixar aquilo que é supremo.

Tampouco faz falta naquele engenho
Uma alma simples que vá combater,
No heroísmo de seu despojamento,
O pior que a terra pode oferecer.
Soam mais nobres que embaixo do Sol
As indignas e terrenas coisas;
O coração canta e a mente se solta
E uma ovação saúda o corajoso.

Mas sempre, no final, Deus falará:
"Na agonia da luta, só haveria
Um pensamento em amparo do mais bravo:
A memória de que escolheu a vida;
Mas partis para uma sina sem par
Onde não há escolha que se lembre,
Ou o pesar não seria terreno pesar
Ao qual dardes vosso assentimento.

*And so the choice must be again,
But the last choice is still the same;
And the awe passes wonder then,
And a hush falls for all acclaim.
And God has taken a flower of gold
And broken it, and used therefrom
The mystic link to bind and hold
Spirit to matter till death come.*

*'Tis of the essence of life here,
Though we choose greatly, still to lack
The lasting memory at all clear,
That life has for us on the wrack
Nothing but what we somehow chose;
Thus are we wholly stripped of pride
In the pain that has but one close,
Bearing it crushed and mystified.*

E assim deve ser novamente a escolha,
Mas a última escolha ainda é a mesma;
O encanto é vencido pelo temor,
E a todo aplauso se abate o silêncio.
E tendo Deus tomado de uma flor de ouro
Partiu-a para usar, depois do corte,
O elo místico que enlaça e segura
O espírito à matéria até a morte.

É da essência da vida que nos falte,
Ainda que em grande parte seja escolhida,
Uma memória duradoura e toda clara
De que a vida só tem para nós no cabide
O que de algum modo nós escolhemos;
Assim, de todo orgulho somos privados
Na dor que tem apenas um desfecho:
Suportá-la esmagados e mistificados.

The Tuft of Flowers

*I went to turn the grass once after one
Who mowed it in the dew before the sun.*

*The dew was gone that made his blade so keen
Before I came to view the leveled scene.*

*I looked for him behind an isle of trees;
I listened for his whetstone on the breeze.*

*But he had gone his way, the grass all mown,
And I must be, as he had been - alone,*

*"As all must be", I said within my heart,
"Whether they work together or apart."*

*But as I said it, swift there passed me by
On noiseless wing a bewildered butterfly,*

*Seeking with memories grown dim o'er night
Some resting flower of yesterday's delight.*

*And once I marked his flight go round and round,
As where some flower lay withering on the ground.*

*And then he flew as far as eye could see,
And then on tremulous wing came back to me.*

*I thought of questions that have no reply,
And would have turned to toss the grass to dry;*

*But he turned first, and led my eye to look
At a tall tuft of flowers beside a brook,*

O Tufo de Flores

Certa vez, fui fenar o capim, logo após
Alguém o ceifar no orvalho antes do sol.

Findo o orvalho que fez a foice tão afiada,
Eu chegava pra ver o cenário arrasado.

Procurei-o atrás de uma ilha de árvores;
Na brisa, tentei ouvir seu som de amolar.

Mas, ceifado o capim, seguira seu caminho,
E eu devia estar, como ele também, sozinho.

"Como todos devem estar" - disse, calado,
"Quer trabalhem juntos ou mesmo em separado."

Mal havia dito isto, passou ao meu lado
Uma borboleta perdida, as asas caladas.

Com a memória enfraquecida pela noite,
Buscava uma flor daquele encanto de ontem.

Notei então seu vôo girando ao redor
De onde jazia murchando no chão uma flor.

Depois voou até onde a vista alcançava
E voltou em seguida tremulando as asas.

Eu pensava em perguntas, perguntas sem fim
E teria voltado a secar o capim,

Mas afastou-se e desviou minha atenção
Para um tufo de flores perto de um ribeirão.

*A leaping tongue of bloom the scythe had spared
Beside a reedy brook the scythe had bared.*

*The mower in the dew had loved them thus,
By leaving them to flourish, not for us,*

*Nor yet to draw one thought of ours to him,
But from sheer morning gladness at the brim.*

*The butterfly and I had lit upon,
Nevertheless, a message from the dawn,*

*That made me hear the wakening birds around,
And hear his long scythe whispering to the ground,*

*And feel a spirit kindred to my own;
So that henceforth I worked no more alone;*

*But glad with him, I worked as with his aid,
And weary, sought at noon with him the shade;*

*And dreaming, as it were, held brotherly speech
With one whose thought I had not hoped to reach.*

*"Men work together", I told him from the heart,
"Whether they work together or apart."*

Uma língua de flores que a foice poupava
Entre os caniços da margem que ela cortava.

Portanto, o ceifeiro no orvalho as tinha amado
Deixando-as florir não por nossa causa,

Nem buscando, de nossa parte, simpatia
Mas no puro enlevo matinal de alegria.

A borboleta e eu compreendíamos agora:
Apesar de tudo, uma mensagem da aurora,

Que ali me fez ouvir pássaros despertando
E a foice do ceifeiro no chão sussurrando.

Sentindo sua alma semelhante a minha,
Doravante nunca mais trabalhei sozinho,

Mas contente com sua ajuda e companhia,
E com ele buscando sombra ao meio dia.

Como num sonho, conversei fraternalmente
Com quem não esperara captar o pensamento.

"Homens trabalham juntos" - disse, de coração. -
"Quer trabalhem juntos ou mesmo em solidão.

Reluctance

*Out through the fields and the woods
And over the walls I have wended;
I have climbed the hills of view
And looked at the world, and descended;
I have come by the highway home,
And lo, it is ended.*

*The leaves are all dead on the ground,
Save those that the oak is keeping
To ravel them one by one
And let them go scraping and creeping
Out over the crusted snow,
When others are sleeping.*

*And the dead leaves lie huddled and still,
No longer blown hither and thither;
The last lone aster is gone;
The flowers of the witch hazel wither;
The heart is still aching to seek,
But the feet question 'Whither?'*

*Ah, when to the heart of man
Was it ever less than a treason
To go with the drift of things,
To yield with a grace to reason,
And bow and accept the end
Of love or a season?*

Relutância

Por todos os campos e bosques
E acima dos muros segui;
Galguei as colinas da visão
Olhei para o mundo e desci;
Voltei pela estrada pra casa,
E eis tudo no fim.

As folhas estão mortas pelo chão,
Salvo as que o carvalho segura ainda
Para desfiá-las uma por uma
E deixá-las rastejando e franzindo
Sobre a neve que se encresta
Enquanto as outras vão dormindo.

Não mais varridas a esmo pelo vento,
As folhas mortas se juntam em um monte,
Foi-se o último áster solitário;
As flores da hamamélis vão murchando;
Na procura, o coração ainda anseia,
Mas os pés perguntam: "Para onde?" .

Ah, quando ao coração do homem
Já foi menos que uma traição
Seguir à deriva dos fatos,
Dar-se de bom grado à razão,
E curvar-se e aceitar o fim
Do amor ou de uma estação?

North of Boston

Mending Wall

*Something there is that doesn't love a wall,
That sends the frozen-ground-swell under it
And spills the upper boulders in the sun,
And makes gaps even two can pass abreast.
The work of hunters is another thing:
I have come after them and made repair
Where they have left not one stone on a stone,
But they would have the rabbit out of hiding,
To please the yelping dogs. The gaps I mean,
No one has seen them made or heard them made,
But at spring mending-time we find them there.
I let my neighbor know beyond the hill;
And on a day we meet to walk the line
And set the wall between us once again.
We keep the wall between us as we go.
To each the boulders that have fallen to each.
And some are loaves and some so nearly balls
We have to use a spell to make them balance:
"Stay where you are until our backs are turned!"
We wear our fingers rough with handling them.
Oh, just another kind of outdoor game,
One on a side. It comes to little more:
There where it is we do not need the wall:
He is all pine and I am apple orchard.
My apple trees will never get across
And eat the cones under his pines, I tell him.
He only says, "Good fences make good neighbors."
Spring is the mischief in me, and I wonder
If I could put a notion in his head:
"Why do they make good neighbors? Isn't it*

Consertando o Muro

Algo existe que não gosta de ver um muro
Que embaixo dele manda a geada inflar o solo,
Que derruba e expõe ao sol as pedras do alto,
E deixa vãos onde até dois passam de frente.
Claro que os caçadores o estragam também:
Depois que passam, vou atrás a consertar
Onde não deixam sequer pedra sobre pedra,
No afã de tirar um coelho fora da toca
E atender ao latido dos cães. Mas os buracos
Que eu digo, ninguém viu nem ouviu serem feitos,
Mas na primavera é hora de repará-los.
Aviso meu vizinho que mora atrás do morro
E um dia percorremos juntos os limites
Para de novo erigir a cerca entre nós.
Mantemos a cerca entre nós enquanto andamos,
Cabendo a cada um as pedras do seu lado.
Umas parecem pães e outras quase como bolas
E temos de usar encantos para ajustá-las:
"Fiquem onde estão até virarmos as costas!"
Calejamos os dedos de lidar com elas.
Ah, é só mais um tipo de jogo ao ar livre,
Um de cada lado. Mas pouco mais além disso:
Ali onde está, não precisamos do muro:
Ele é todo pinheiro e eu pomar de maçãs.
Minhas macieiras jamais irão passar
Pra comer as pinhas do seu chão, digo a ele.
E ele diz: "Boas cercas fazem bons vizinhos".
A primavera é o diabo em mim e me pergunto
Se não posso por uma idéia em sua cabeça:
"Por que fazem elas bons vizinhos? Não é

*Where there are cows? But here there are no cows.
Before I built a wall I'd ask to know
What I was walling in or walling out,
And to whom I was like to give offense,
Something there is that doesn't love a wall,
That wants it down," I could say "Elves" to him,
But it's not elves exactly, and I'd rather
He said it for himself. I see him there,
Bringing a stone grasped firmly by the top
In each hand, like an old-stone savage armed.
He moves in darkness as it seems to me,
Not of woods only and the shade of trees.
He will not go behind his father's saying.
And he likes having thought of it so well
He says again, "Good fences make good neighbors."*

Quando existem vacas? Mas aqui não há vacas.
Antes de cercar, gostaria de saber
O que estarei cercando pra dentro ou pra fora,
E a quem eu poderia estar prejudicando.
Algo existe que não gosta de ver um muro
Que o quer derrubar". Talvez dissesse a ele:
"Duendes", mas não é bem isto, e seria
Melhor que ele o dissesse. Mas eis que ele vem
Trazendo, seguras por cima, uma pedra
Em cada mão, como um selvagem pré-histórico.
Ao que me parece, ele se move nas trevas,
Não apenas de bosques ou sombra de árvores.
Pois não irá além do dito de seu pai
E, feliz por haver pensado naquilo,
Repete: "Boas cercas fazem bons vizinhos.

A Servant to Servants

*I didn't make you know how glad I was
To have you come and camp here on our land.
I promised myself to get down some day
And see the way you lived, but I don't know!
With a houseful of hungry men to feed
I guess you'd find. . . . It seems to me
I can't express my feelings, any more
Than I can raise my voice or want to lift
My hand (oh, I can lift it when I have to).
Did ever you feel so? I hope you never.
It's got so I don't even know for sure
Whether I am glad, sorry, or anything.
There's nothing but a voice-like left inside
That seems to tell me how I ought to feel,
And would feel if I wasn't all gone wrong.
You take the lake. I look and look at it.
I see it's a fair, pretty sheet of water.
I stand and make myself repeat out loud
The advantages it has, so long and narrow,
Like a deep piece of some old running river
Cut short off at both ends. It lies five miles
Straightaway through the mountain notch
From the sink window where I wash the plates,
And all our storms come up toward the house,
Drawing the slow waves whiter and whiter and whiter.
It took my mind off doughnuts and soda biscuit
To step outdoors and take the water dazzle
A sunny morning, or take the rising wind
About my face and body and through my wrapper,
When a storm threatened from the Dragon's Den,
And a cold chill shivered across the lake.
I see it's a fair, pretty sheet of water,
Our Willoughby! How did you hear of it?*

Uma criada dos criados

Não contei a vocês o quanto me alegrei
Por vocês virem acampar em nossa terra.
Prometi a mim mesma descer algum dia
Pra ver de que modo viviam, mas, sei lá!
Numa casa com tanta gente a alimentar
Acho que vocês entendem, não é? . . . Parece
Que não consigo expressar o que sinto, como
Não consigo levantar a voz ou querer
Erguer a mão (Bem, eu ergo quando preciso).
Vocês já sentiram isto? Espero que nunca.
A ponto de eu nem mesmo saber com certeza
Se *estou* alegre, triste ou coisa parecida.
Nada mais que um cochicho lá dentro de mim
Como se dissesse o que eu devia sentir,
E sentiria, não fosse tão desorientada.
O lago, por exemplo. Olho e olho pra ele.
Parece um lençol claro e brilhante de água.
Então, páro e me ponho a repetir bem alto
As vantagens que ele tem, tão extenso e estreito,
Como um trecho profundo de algum velho rio,
Cortado de ambos os lados. São duas léguas
Em linha reta entre as encostas da montanha,
E visto da janela de onde lavo os pratos,
Os temporais vêm soprando as ondas suaves
Que vão ficando brancas e brancas e brancas.
Um dia pus de lado roscas e pãezinhos
Para ir lá fora me deslumbrar com as águas
No sol da manhã, ou com o sopro do vento
Em meu rosto e meu corpo, através do roupão,
E da Toca do Dragão vinha um temporal
Que o lago inteiro estremeceu num arrepio.
Parece um lençol claro e brilhante de água,
Nosso Willoughby! Como ouviram falar dele?

*I expect, though, everyone's heard of it.
In a book about ferns? Listen to that!
You let things more like feathers regulate
Your going and coming. And you like it here?
I can see how you might. But I don't know!
It would be different if more people came,
For then there would be business. As it is,
The cottages Len built, sometimes we rent them,
Sometimes we don't. We've a good piece of shore
That ought to be worth something, and may yet.
But I don't count on it as much as Len.
He looks on the bright side of everything,
Including me. He thinks I'll be all right
With doctoring. But it's not medicine -
Lowe is the only doctor's dared to say so -
It's rest I want - there, I have said it out -
From cooking meals for hungry hired men
And washing dishes after them - from doing
Things over and over that just won't stay done.
By good rights I ought not to have so much
Put on me, but there seems no other way.
Len says one steady pull more ought to do it.
He says the best way out is always through.
And I agree to that, or in so far
As that I can see no way out but through -
Leastways for me - and then they'll be convinced.
It's not that Len don't want the best for me.
It was his plan our moving over in
Beside the lake from where that day I showed you
We used to live - ten miles from anywhere.
We didn't change without some sacrifice,
But Len went at it to make up the loss.
His work's a man's, of course, from sun to sun,
But he works when he works as hard as I do -
Though there's small profit in comparisons.*

Mas acho que todo mundo já ouviu falar.
Em um livro sobre samambaias? Não digam!
Coisas miúdas como penas e vocês
Se deixam levar. E vocês gostam daqui?
Posso imaginar do que gostam. Mas, sei lá!
Seria diferente se viesse mais gente,
Pois haveria mais trabalho. Como está,
As casinhas que Len construiu, alugamos
Ora sim, ora não. Um pedaço de margem
Que valia e pode ainda valer bastante.
Mas não conto com isto o mesmo tanto que Len.
Ele olha tudo pelo lado positivo,
Até no meu caso. Acha que ficarei bem
Se eu me tratar. Mas não é remédio -
Lowe foi o único médico que disse:
É repouso que eu preciso - taí, admito -
De tanto cozinhar para homens famintos
E depois lavar pratos - de tanto fazer
E só fazer coisas que não ficarão feitas.
Não deviam dar tanta coisa pr'eu fazer,
Mas me parece que não há outra saída.
Len diz que basta apenas um esforço a mais,
Que a melhor saída é sempre ir até o fim -
E eu concordo com isto, mas só na medida
Que eu não veja outra saída que a de acabar -
Ao menos pra mim. - E assim se convencerão.
Não é que Len não queira o melhor para mim.
Foi decisão dele a mudança para cá
Saindo da margem do lago onde mostrei pra vocês
Que a gente vivia: a quatro léguas de tudo.
Não foi sem algum sacrifício que mudamos,
Mas Len foi atrás, compensar o prejuízo.
Seu trabalho, quando trabalha, é de um homem:
De sol a sol, mas trabalha o mesmo que eu -
Embora não adiante muito comparar.

*(Women and men will make them all the same.)
But work ain't all. Len undertakes too much.
He's into everything in town. This year
It's highways, and he's got too many men
Around him to look after that make waste.
They take advantage of him shamefully,
And proud, too, of themselves for doing so.
We have four here to board, great good-for-nothings,
Sprawling about the kitchen with their talk
While I fry their bacon. Much they care!
No more put out in what they do or say
Than if I wasn't in the room at all.
Coming and going all the time, they are:
I don't learn what their names are, let alone
Their characters, or whether they are safe
To have inside the house with doors unlocked.
I'm not afraid of them, though, if they're not
Afraid of me. There's two can play at that.
I have my fancies: it runs in the family.
My father's brother wasn't right. They kept him
Locked up for years back there at the old farm.
I've been away once - yes, I've been away.
The State Asylum. I was prejudiced;
I wouldn't have sent anyone of mine there;
You know the old idea - the only asylum
Was the poorhouse, and those who could afford,
Rather than send their folks to such a place,
Kept them at home; and it does seem more human.
But it's not so: the place is the asylum.
There they have every means proper to do with,
And you aren't darkening other people's lives -
Worse than no good to them, and they no good
To you in your condition; you can't know
Affection or the want of it in that state.
I've heard too much of the old-fashioned way.*

(Mulheres e homens dirão do mesmo jeito.)
Mas n'ê só trabalho. Len faz coisas demais.
E se mete em tudo na aldeia. Este ano
São as estradas: contratou homens demais
Pro trabalho - o que dá prejuízo cuidar.
Não têm vergonha de se aproveitarem dele,
E contam até vantagem por fazer isso.
Temos quatro aqui a sustentar, uns vadios,
Que ficam a tagarelar pela cozinha
E eu a fritar toucinho pra eles. Nem ligam!
Ficam por ali falando ou fazendo coisas
Sem dar a mínima que eu esteja presente.
O tempo todo ficam entrando e saindo:
Não aprendo os seus nomes, nem mesmo conheço
Como são ou se é seguro ficar com eles
Dentro de uma casa com portas que não trancam.
Não tenho medo deles, mas também a mim
Não fazem medo. Então estamos empatados.
Eu tenho minhas cismas: isto é de família.
O irmão de meu pai não batia bem. Por anos,
Ficou trancado lá nos fundos da fazenda.
Uma vez me alienei - é, me alienei.
O Asilo do Estado. Aquilo me fêz mal;
Eu não mandaria pra lá nenhum parente;
É aquela velha noção - o único asilo
Era o de indigentes e aqueles que podiam,
Em vez de mandar seus parentes para lá,
Ficavam com eles em casa; parece mais humano
Mas não é o que parece: melhor é o asilo.
Lá eles têm os meios certos para tratar
E a gente não é um peso na vida dos outros -
Quando nada de bom a gente pode dar
E nem os outros pra gente; nessa condição,
Não dá pra saber o que é afeto ou carência.
Ouvi falar muito dos costumes antigos.

*My father's brother, he went mad quite young.
Some thought he had been bitten by a dog,
Because his violence took on the form
Of carrying his pillow in his teeth;
But it's more likely he was crossed in love,
Or so the story goes. It was some girl.
Anyway all he talked about was love.
They soon saw he would do someone a mischief
If he wa'n't kept strict watch of, and it ended
In father's building him a sort of cage,
Or room within a room, of hickory poles,
Like stanchions in the barn, from floor to ceiling -
A narrow passage all the way around.
Anything they put in for furniture
He'd tear to pieces, even a bed to lie on.
So they made the place comfortable with straw.
Like a beast's stall, to ease their consciences.
Of course they had to feed him without dishes.
They tried to keep him clothed, but he paraded
With his clothes on his arm - all of his clothes.
Cruel - it sounds. I s'pose they did the best
They knew. And just when he was at the height,
Father and mother married, and mother came,
A bride, to help take care of such a creature,
And accommodate her young life to his.
That was what marrying father meant to her.
She had to lie and hear love things made dreadful
By his shouts in the night. He'd shout and shout
Until the strength was shouted out of him,
And his voice died down slowly from exhaustion.
He'd pull his bars apart like bow and bowstring,
And let them go and make them twang, until
His hands had worn them smooth as any oxbow.
And then he'd crow as if he thought that child's play -*

O irmão de meu pai ficou louco muito jovem.
Alguns achavam que foi mordida de cachorro,
Pois o jeito que ele mostrava violência
Era carregando o travesseiro nos dentes;
Mas é mais certo que foi desgosto de amor,
Ou assim diz a lenda. Foi alguma moça.
Em todo caso, ele só falava de amor.
Logo viram que faria alguma maldade
Se ele não fosse bem vigiado, e acabou
Que meu pai fez pra ele uma espécie de jaula,
Ou quarto dentro de um quarto em paus de nogueira,
Como estacas na cocheira, do chão ao teto -
E passagens estreitas em toda a extensão.
Todo móvel que colocavam lá dentro
Ele despedaçava, até mesmo uma cama.
Então melhoraram o lugar pondo palha:
Uma baia, para terem a consciência em paz.
Claro que tinham de alimentá-lo sem pratos.
Queriam que se vestisse, mas ele desfilava
Com as roupas no braço - todas as roupas.
Parece cruel. Mas acho que era o melhor
Que sabiam. Justo quando estava pior,
Pai e mãe se casaram, e mamãe chegou,
Uma noiva para ajudar a cuidar de um coitado,
E gastar sua mocidade naquela vida.
Pra ela foi no que deu casar com meu pai.
Era deitar e ouvir o amor virar pavor
Pelos gritos dele na noite. Ele gritava
E gritava até sua força se acabar
E sua voz ia morrendo lentamente.
Esticava as barras como a corda de um arco,
E soltava fazendo um barulhão, até
Que ficavam lisas como canga de boi.
E então cocoricava, como se brincasse -

*The only fun he had. I've heard them say, though,
They found a way to put a stop to it.
He was before my time - I never saw him;
But the pen stayed exactly as it was,
There in the upper chamber in the ell,
A sort of catchall full of attic clutter.
I often think of the smooth hickory bars.
It got so I would say - you know, half fooling -
'It's time I took my turn upstairs in jail' -
Just as you will till it becomes a habit.
No wonder I was glad to get away.
Mind you, I waited till Len said the word.
I didn't want the blame if things went wrong.
I was glad though, no end, when we moved out,
And I looked to be happy, and I was,
As I said, for a while - but I don't know!
Somehow the change wore out like a prescription.
And there's more to it than just window views
And living by a lake. I'm past such help -
Unless Len took the notion, which he won't,
And I won't ask him - it's not sure enough.
I s'pose I've got to go the road I'm going:
Other folks have to, and why shouldn't I?
I almost think if I could do like you,
Drop everything and live out on the ground -
But it might be, come night, I shouldn't like it,
or a long rain. I should soon get enough,
And be glad of a good roof overhead.
I've lain awake thinking of you, I'll warrant,
More than you have yourself, some of these nights.
The wonder was the tents weren't snatched away
From over you as you lay in your beds.
I haven't courage for a risk like that.
Bless you, of course you're keeping me from work,*

A única diversão que tinha. Porém,
Ouvi dizer que deram um jeito naquilo.
Foi antes de eu nascer - eu nem conheci ele;
Mas o chiqueiro ficou do jeito que era.
Lá no alto, no avançado do corredor,
É como um depósito cheio de bagunça.
Sempre penso nas barras lisas de nogueira.
Acontecia de eu dizer - brincando, sabem? -
"Agora é minha vez de ir para o xadrez" -
Tal como se faz até se tornar um hábito.
Claro que fiquei contente por ir embora.
Calculem só, esperei que Len desse a ordem:
Eu não teria culpa se não desse certo.
Mas fiquei contente, e muito, quando mudamos.
Tentei ser feliz e, como disse a vocês,
Por algum tempo, fiquei - mas, agora, sei lá!
O remédio da mudança perdeu o efeito.
A vida é mais que apenas vistas da janela
Ou a margem de um lago. Isto já não me vale -
Só se Len tivesse a idéia, que não terá
E não lhe pedirei - não é muito seguro.
Penso que eu devo prosseguir neste caminho.
Os outros fazem isto. Por que eu não faria?
Eu quase penso: se eu fosse como vocês,
Largar tudo para ir viver ao ar livre -
Mas talvez, vindo a noite ou chuva muito longa,
Eu não gostasse, ficando logo enjoada
E me alegrasse com um bom teto de novo.
Estas noites, acordada, penso em vocês,
Bem mais que vocês pensam em vocês, garanto:
Milagre as barracas não serem arrancadas
De cima de vocês enquanto dormiam.
Eu não teria coragem pr'um risco desses.
Nossa, claro que vocês param meu trabalho

*But the thing of it is, I need to be kept.
There's work enough to do - there's always that;
But behind's behind. The worst that you can do
Is set me back a little more behind.
I shan't catch up in this world, anyway.
I'd rather you'd not go unless you must.*

Mas o que eu preciso é que *alguém* cuide de mim.
Tem muito trabalho a fazer - isto tem sempre;
Mas o atraso já ficou atrás. O pior que fariam
É me botar um pouco mais atrás no atraso.
Neste mundo eu nunca vou estar em dia mesmo.
Por mim, podem ficar. Só se tiverem que ir.

After Apple-Picking

*My long two-pointed ladder's sticking through a tree
Toward heaven still,
And there's a barrel that I didn't fill
Beside it, and there may be two or three
Apples I didn't pick upon some bough.
But I am done with apple-picking now.
Essence of winter sleep is on the night,
The scent of apples: I am drowsing off.
I cannot rub the strangeness from my sight
I got from looking through a pane of glass
I skimmed this morning from the drinking trough
And held against the world of hoary grass.
It melted, and I let it fall and break.
But I was well
Upon my way to sleep before it fell,
And I could tell
What form my dreaming was about to take.
Magnified apples appear and disappear,
Stem end and blossom end,
And every fleck of russet showing clear.
My instep arch not only keeps the ache,
It keeps the pressure of a ladder-round.
I feel the ladder sway as the boughs bend.
And I keep hearing from the cellar bin
The rumbling sound
Of load on load of apples coming in.
For I have had too much
Of apple-picking: I am overtired
Of the great harvest I myself desired.
There were ten thousand thousand fruit to touch,
Cherish in hand, lift down, and not let fall.
For all
That struck the earth,*

Após a Apanha de Maçãs

Os dois braços da escada sobem da macieira
Rumo ao céu ainda,
E a seu lado há um tambor que não enchi
E pode ser que hajam duas ou três
Maçãs que não apanhei de algum galho.
Mas chega de apanhar maçãs agora.
Paira na noite o cheiro de hibernação,
O aroma de maçãs: estou caindo de sono.
Não posso apagar a estranheza da visão
Que tive ao olhar por uma chapa de vidro
Que nesta manhã escumei do bebedouro
E segurei contra a força da geada no capim.
Ela se derretia e a deixei cair e quebrar.
Mas antes que caísse,
O sono se adiantava em meu caminho
E eu quase via
A forma que meu sonho ia tomar.
Surgem e desaparecem maçãs ampliadas,
Finda a haste, finda a flor
E cada mancha ruiva que clara se mostrava.
Não é só a dor que na planta do pé se guarda
Mas também o contorno do degrau redondo.
Quando o galho se curva sinto na escada o tremor.
E continuo a ouvir na arca do celeiro
O ribombar que ecoa:
Cargas e cargas de maçãs que se despejam.
Pois eu tinha feito apanhas demais
De maçãs: um cansaço extremo
Da grande colheita que era meu próprio desejo.
Milhares de maçãs e maçãs para tocar,
Abrigar na mão e baixar sem que caíssem,
Pois o fim
De todas que tocassem o chão,

*No matter if not bruised or spiked with stubble,
Went surely to the cider-apple heap
As of no worth.
One can see what will trouble
This sleep of mine, whatever sleep it is.
Were he not gone,
The woodchuck could say whether it's like his
Long sleep, as I describe its coming on,
Or just some human sleep.*

Mesmo sem arranhar ou espetar por gravetos,
Por certo seria o monte para a cidra,
O das sem condição.
Dá pra ver o que irá perturbar
O sono meu, seja ele qual for.
Se não tivesse partido,
A marmota poderia dizer se é como
O seu sono longo o que digo que vem vindo,
Ou se é somente algum sono humano.

Mountain Interval

The road not taken

*Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;*

*Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,*

*And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.*

*I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I -
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.*

O caminho não seguido

Em um bosque se abriam dois caminhos;
Triste por não poder seguir os dois
Andando sozinho, ali me detive
Olhando para um deles que sumia
Abaixo da moita, logo depois.

Segui pelo outro, belo também,
Que talvez tivesse o melhor direito,
Pois tinha a grama que ao andar convém;
Ainda que, se ali passasse alguém,
Aos dois pudesse usar do mesmo jeito.

Naquela manhã os dois se estendiam
Em folhas não marcadas pelos pés.
Ah, o outro eu guardo para outro dia!
E como um caminho a outro se envia
Duvidei que ali voltasse outra vez.

Estarei contando num suspirar,
Noutro lugar daqui a muito tempo:
Dois caminhos e eu, num bosque a vagar -
Tomei o que estava sem caminhar
E foi o que fez toda diferença.

An Old Man's Winter Night

*All out-of-doors looked darkly in at him
Through the thin frost, almost in separate stars,
That gathers on the pane in empty rooms.
What kept his eyes from giving back the gaze
Was the lamp tilted near them in his hand.
What kept him from remembering what it was
That brought him to that creaking room was age.
He stood with barrels round him - at a loss.
And having scared the cellar under him
In clomping here, he scared it once again
In clomping off - and scared the outer night,
Which has its sounds, familiar, like the roar
Of trees and crack of branches, common things,
But nothing so like beating on a box.
A light he was to no one but himself
Where now he sat, concerned with he knew what,
A quiet light, and then not even that.
He consigned to the moon - such as she was,
So late-arising - to the broken moon,
As better than the sun in any case
For such a charge, his snow upon the roof,
His icicles along the wall to keep;
And slept. The log that shifted with a jolt
Once in the stove, disturbed him and he shifted,
And eased his heavy breathing, but still slept.
One aged man - one man - can't keep a house,
A farm, a countryside, or if he can,
It's thus he does it of a winter night.*

Um velho em noite de inverno

Tudo lá fora olhava sombrio pra ele
No gelo fino - quase em estrelas esparsas -
Que se junta em janelas de quartos vazios.
O que não lhe deixava devolver o olhar
Era o candeeiro piscando em sua mão.
O que não lhe deixava lembrar o que vinha
Fazer no quarto rangente era sua velhice.
Parou em meio aos barris - perdido que estava.
Depois de espantar o assoalho sob os pés
Pisando duro, espantou-o novamente
Ao se afastar - e espantou a noite lá fora,
Que tem seus ruídos comuns, como o rugido
De árvores e o ranger de galhos, tão comuns,
Mas nada assim como bater numa caixa.
Ele era uma luz apenas para si mesmo
Onde sentou aflito, sabendo com que:
Uma luz calma e, depois, nem mesmo isto.
Encarregou a lua - tal como ela estava,
Tão tarde surgindo - aquela lua quebrada,
Em todo caso, bem melhor que o sol no encargo
De cuidar de sua neve sobre o telhado,
E de seus pingentes de gelo ao longo do muro.
E dormiu. A lenha que então se deslocou,
Espoucando no fogão, fez com que virasse,
Dormindo, e aliviou-lhe o respirar.
Um velho - um homem - não pode cuidar de casa,
Uma fazenda ou região, mas se ele pode,
É isto que ele faz de uma noite de inverno.

The Telephone

*"When I was as far as I could walk
From here to-day,
There was an hour
All still
When leaning with my head against a flower
I heard you talk.
Don't say I didn't, for I heard you say -
You spoke from that flower on the windowsill -
Do you remember what it was you said?"*

"First tell me what it was you thought you heard."

*"Having found the flower and driven a bee away,
I leaned my head,
And holding by the stalk
I listened and I thought I caught the word -
What was it? Did you call me by my name?
Or did you say -
Someone said 'Come' - I heard it as I bowed."*

"I may have thought as much, but not aloud."

"Well, so I came."

O Telefone

- Andando até onde consegui,
Saindo daqui hoje,
Um instante se passou
Em que tudo estava silente,
E quando inclinei a cabeça para uma flor,
Ouvi o que falaste.
Não digas que não, pois sei que ouvi -
Falaste dali da janela, da flor no batente -
Lembras-te do que foi que disseste?

- Primeiro dize-me o que julgaste ter ouvido.

- Ao ver a flor e uma abelha espantar,
Inclinei a cabeça
E segurando pela haste
Escutei e julguei ouvir a palavra -
Qual era? Foi meu nome que ouvi?
Ou de fato disseste -
Pois *alguém* disse "Vem" - ao me curvar, escutei.

- Posso até ter pensado, mas não falei.

- Pois bem, eu vim.

The Oven Bird

*There is a singer everyone has heard,
Loud, a mid-summer and a mid-wood bird,
Who makes the solid tree trunks sound again.
He says that leaves are old and that for flowers
Mid-summer is to spring as one to ten.
He says the early petal-fall is past,
When pear and cherry bloom went down in showers
On sunny days a moment overcast;
And comes that other fall we name the fall.
He says the highway dust is over all.
The bird would cease and be as other birds
But that he knows in singing not to sing.
The question that he frames in all but words
Is what to make of a diminished thing.*

O João-de-Barro

Existe um cantor que todo mundo já ouviu,
Pássaro do bosque, ruidoso e veranil
Que faz os troncos duros de novo soarem.
Diz que as folhas são velhas e que para as flores
O verão é um para o dez da primavera.
Ele diz que já passou a primeira queda,
Nas chuvas de pétalas das peras e cerejas
Em dias de sol subitamente encoberto;
E vem aquela outra queda chamada outono.
Ele diz que em tudo o pó da estrada se assentou.
Se ele não soubesse, cantando, não cantar,
Calaria como o resto da passarada.
Exceto em palavras, o que ele pergunta
É o que fazer com uma coisa minguada.

Birches

*When I see birches bend to left and right
Across the lines of straighter darker trees,
I like to think some boy's been swinging them.
But swinging doesn't bend them down to stay
As ice storms do. Often you must have seen them
Loaded with ice a sunny winter morning
After a rain. They click upon themselves
As the breeze rises, and turn many-colored
As the stir cracks and crazes their enamel.
Soon the sun's warmth makes them shed crystal shells
Shattering and avalanching on the snow crust -
Such heaps of broken glass to sweep away
You'd think the inner dome of heaven had fallen.
They are dragged to the withered bracken by the load,
And they seem not to break; though once they are bowed
So low for long, they never right themselves:
You may see their trunks arching in the woods
Years afterwards, trailing their leaves on the ground
Like girls on hands and knees that throw their hair
Before them over their heads to dry in the sun.
But I was going to say when Truth broke in
With all her matter of fact about the ice storm,
I should prefer to have some boy bend them
As he went out and in to fetch the cows -
Some boy too far from town to learn baseball,
Whose only play was what he found himself,
Summer or winter, and could play alone.
One by one he subdued his father's trees
By riding them down over and over again
Until he took the stiffness out of them,
And not one but hung limp, not one was left
For him to conquer. He learned all there was*

Vidoeiros

Quando os vidoeiros se vergam para os lados
Frente a filas de árvores mais densas e retas,
Gosto de pensar que um menino os esteve balançando.
Mas balançar não os vergaria de vez
Como as chuvas geladas. Vocês já devem ter visto
Muitos deles, cheios de gelo na manhã de sol
Após uma chuva. Começam a estalar
Quando a brisa sopra, e ficam multicoloridos
Com a mexida que racha e estilhaça o seu esmalte.
Logo o calor do sol os faz verter escamas de cristal
Em avalanches de cacos sobre a crosta da neve -
Tantos montes de vidro quebrado para varrer
Que a gente pensa que a clarabóia do céu caiu.
O peso os arrasta sobre as samambaias murchas,
E parecem inquebráveis; mas por ficarem curvados
Tanto tempo para baixo, jamais se endireitam:
A gente inda vê os troncos arqueando-se nos bosques,
Anos depois, arrastando as folhas no chão
Como meninas que ficam de quatro e jogam os cabelos
À frente da cabeça para secá-los ao sol.
Mas, como eu ia dizendo, quando a Verdade interrompeu
Com toda aquela banalidade sobre as chuvas,
Gostaria mais que algum menino os tivesse curvado
Enquanto saía para soltar ou recolher as vacas -
Longe da cidade, ele não aprendeu a jogar beisebol,
E seu único jogo era o que ele mesmo achasse,
No verão ou inverno, e pudesse jogar sozinho.
Uma a uma, ele dominou as árvores de seu pai
Cavalgando-as muitas vezes até esfalfá-las
E acabando por tirar-lhes a rigidez,
Ficando todas flácidas, sem lhe restar nenhuma
Para conquistar. Ele aprendeu tudo que havia

*To learn about not launching out too soon
And so not carrying the tree away
Clear to the ground. He always kept his poise
To the top branches, climbing carefully
With the same pains you use to fill a cup
Up to the brim, and even above the brim.
Then he flung outward, feet first, with a swish,
Kicking his way down through the air to the ground.
So was I once myself a swinger of birches.
And so I dream of going back to be.
It's when I'm weary of considerations,
And life is too much like a pathless wood
Where your face burns and tickles with the cobwebs
Broken across it, and one eye is weeping
From a twig's having lashed across it open.
I'd like to get away from earth awhile
And then come back to it and begin over.
May no fate willfully misunderstand me
And half grant what I wish and snatch me away
Not to return. Earth's the right place for love:
I don't know where it's likely to go better.
I'd like to go by climbing a birch tree,
And climb black branches up a snow-white trunk
Toward heaven, till the tree could bear no more,
But dipped its top and set me down again.
That would be good both going and coming back.
One could do worse than be a swinger of birches.*

Para aprender sobre não se atirar muito depressa
E, pendurado, levar a árvore de uma vez
Direto para o chão. Sempre mantinha o equilíbrio
Até o galhos da grimpa, trepando com cuidado,
Com o mesmo cuidado com que se enche um copo
Até a borda e mesmo um pouco acima da borda.
Então se atirava, pés à frente, em um silvo,
Esperneando pelo ar até chegar ao chão.
Assim fui também um balançador de vidoeiros.
E anseio novamente voltar a ser.
É quando estou farto de considerações,
E a vida se parece demais a uma mata fechada
Onde o rosto arde e coça nas teias de aranha
Que se rompem na passagem, e um olho lacrimeja
Por ter se arranhado pela chicotada de um rebento.
Eu gostaria de sair um pouco da terra
E depois voltar a ela e começar de novo.
Mas que nenhum destino velhaco me entenda mal
E me atenda o pedido pelo meio, arebatando-me
Para não voltar. A terra é o lugar certo para o amor:
Não sei de outro onde acaso poderia ser melhor.
Eu gostaria de partir subindo por um vidoeiro
Escalando galhos negros de um tronco bem branco
Rumo ao céu, até que a árvore não aguentasse
Mas baixasse de repente a grimpa, repondo-me no chão.
Assim seria bom: ir mas também voltar.
Existe coisa pior que ser um balançador de vidoeiros.

New Hampshire

The Witch of Coös

*I stayed the night for shelter at a farm
Behind the mountain, with a mother and son,
Two old-believers. They did all the talking.*

*MOTHER. Folks think a witch who has familiar spirits
She could call up to pass a winter evening,
But won't, should be burned at the stake or something.
Summoning spirits isn't 'Button, button,
Who's got the button, 'I would have them know.*

*SON. Mother can make a common table rear
And kick with two legs like an army mule.*

*MOTHER. And when I've done it, what good have I done?
Rather than tip a table for you, let me
Tell you what Ralle the Sioux Control once told me.
He said the dead had souls, but when I asked him
How could that be - I thought the dead were souls -
He broke my trance. Don't that make you suspicious
That there's something the dead are keeping back?
Yes, there's something the dead are keeping back.*

*SON. You wouldn't want to tell him what we have
Up attic, mother?*

MOTHER. Bones - a skeleton.

*SON. But the headboard of mother's bed is pushed
Against the attic door: the door is nailed.
It's harmless. Mother hears it in the night,
halting perplexed behind the barrier
Of door and headboard. Where it wants to get
Is back into the cellar where it came from.*

A Bruxa de Coös

Abriguei-me certa noite numa fazenda,
Atrás da montanha, com uma mãe e seu filho,
Dois crentes da velha escola. Só eles falaram.

MÃE - Dizem que uma bruxa que pode chamar entidades
Para lhe fazer companhia numa noite de inverno,
Mas não chama, deve ser queimada ou coisa parecida.
Gostaria que eles soubessem que invocar espíritos
Não é brincar de "Café com pão, manteiga não".

FILHO - Mãe pode fazer qualquer mesa empinar
Pra dar coices no ar igual mula de tropa.

MÃE - Se isso eu fizesse, o que eu faria de bom?
Melhor que fazer uma mesa entornar,
Vou lhe contar: Ralle, meu guia Sioux,
Me disse certa vez que os mortos tinham almas,
Mas quando indaguei: Como? se os mortos são almas,
Ele quebrou meu transe. Isto não faz a gente desconfiar
Que os mortos estejam escondendo alguma coisa?
Sim, os mortos estão escondendo alguma coisa.

FILHO - Você não quer contar a ele o que nós temos
Lá no sótão, mãe?

MÃE - Ossos - um esqueleto.

FILHO - Mas a guarda da cama de mãe está empurrada
Contra a porta do sótão: a porta pregada.
Não tem perigo. Mãe escuta ele de noite
Parando confuso ali atrás da barreira
Da porta e da cama. O que ele mais deseja
É voltar pra dentro do porão de onde veio.

MOTHER. We'll never let them, will we, son? We'll never!

*SON. It left the cellar forty years ago
And carried itself like a pile of dishes
Up one flight from the cellar to the kitchen,
Another from the kitchen to the bedroom,
Another from the bedroom to the attic,
Right past both father and mother, and neither stopped it.
Father had gone upstairs; mother was downstairs.
I was a baby: I don't know where I was.*

*MOTHER. The only fault my husband found with me -
I went to sleep before I went to bed,
Especially in winter when the bed
Might just as well be ice and the clothes snow.
The night the bones came up the cellar stairs
Toffile had gone to bed alone and left me,
But left an open door to cool the room off
So as to sort of turn me out of it.
I was just coming to myself enough
To wonder where the cold was coming from,
When I heard Toffile upstairs in the bedroom
And thought I heard him downstairs in the cellar.
The board we had laid down to walk dry-shod on
When there was water in the cellar in spring
Struck the hard cellar bottom. And then someone
Began the stairs, two footsteps, for each step,
The way a man with one leg and a crutch,
Or a little child, comes up. It wasn't Toffile:
It wasn't anyone who could be there.
The bulkhead double doors were double-locked
And swollen tight and buried under snow.
The cellar windows were banked up with sawdust*

MÃE - Nós nunca deixaremos, não é, filho? Nunca!

FILHO - Ele saiu do porão há quarenta anos
E se transportou como uma pilha de pratos
Subindo um andar, do porão até a cozinha,
Subindo mais um, da cozinha até o quarto,
E mais um, do quarto até o sótão,
Passou pai e mãe direto e ninguém parou ele.
Pai tinha subido mas mãe estava embaixo.
Eu era pequeno: não sei onde eu estava.

MÃE - Só um defeito meu marido descobriu em mim -
É que eu dormia bem antes de ir pra cama,
Principalmente no inverno quando uma cama
Mais parece com gelo e as cobertas com neve.
Na noite que os ossos subiram do porão
Toffile tinha subido pra cama sozinho,
Mas deixou uma porta aberta para esfriar a sala,
Quase para me forçar a ir deitar também.
Quando eu estava quase acordada o bastante
Pra me perguntar de onde entrava aquele frio,
Ouvi Toffile andando lá em cima
E pensei ter ouvido ele andar no porão.
A tábua que pusemos para andar no seco
Quando entrava água no porão, na primavera,
Bateu contra o fundo do porão. E alguém então
Subia a escada, dois degraus a cada passo,
Como um homem sem uma perna e com muleta
Ou como uma criança. Não era Toffile:
Não havia ninguém que pudesse estar lá.
A porta de fora com as duas voltas na fechadura
E as duas abas inchadas de gelo e enterradas na neve.
As janelas do porão cheias de serragem

*And swollen tight and buried under snow.
It was the bones. I knew them - and good reason.
My first impulse was to get to the knob
And hold the door. But the bones didn't try
The door; they halted helpless on the landing,
Waiting for things to happen in their favor.
The faintest restless rustling ran all through them.
I never could have done the things I did
If the wish hadn't been too strong in me
To see how they were mounted for this walk.
I had a vision of them put together
Not like a man, but like a chandelier.
So suddenly I flung the door wide on him.
A moment he stood balancing with emotion,
And all but lost himself. (A tongue of fire
Flashed out and licked along his upper teeth.
Smoke rolled inside the sockets of his eyes.)
Then he came at me with one hand outstretched,
The way he did in life once; but this time
I struck the hand off brittle on the floor,
And fell back from him on the floor myself.
The finger-pieces slid in all directions.
(Where did I see one of those pieces lately?
Hand me my button box - it must be there.)
I sat up on the floor and shouted, "Toffile,
It's coming up to you." It had its choice
Of the door to the cellar or the hall.
It took the hall door for the novelty,
And set off briskly for so slow a thing,
Still going every which way in the joints, though,
So that it looked like lightning or a scribble,
From the slap I had just now given its hand.
I listened till it almost climbed the stairs
From the hall to the only finished bedroom,
Before I got up to do anything;*

Inchadas de gelo e enterradas na neve.
Eram os ossos. Eu os conhecia muito bem.
Meu primeiro impulso foi pegar a maçaneta
E segurar a porta. Mas eles não experimentaram
A porta; pararam desamparados no topo da escada,
Esperando que algo viesse em sua ajuda.
Um frágil rangido inquieto passou por todos eles.
Nunca devia ter feito aquilo que fiz
Se não fosse em mim tão forte aquele desejo
De ver como se montavam para aquele passeio.
Tive uma visão de que estavam juntados
Não como num homem, mas como num lampadário.
Então, num repente, abri a porta pra ele.
Hesitou por um instante, emocionado,
E quase desmontou. (Uma língua de fogo
Espirrou e lambeu os seus dentes de cima.
Fumaça rolava na cova de seus olhos.)
Então veio a mim com sua mão espalmada,
Do jeito que em vida já tinha feito uma vez;
Mas desta vez eu espatifei ela no assoalho,
E me afastei caindo para trás também.
Pedaços de dedos rolaram pela sala.
(Onde foi mesmo que ainda há pouco vi um deles?
Me passe a caixa de botões - deve estar lá.)
Então sentei no assoalho e gritei, "Toffile,
Ele está subindo aí". Podia escolher
A porta do porão ou a porta do corredor.
Entrou pelo corredor pela novidade,
E muito depressa pr'uma coisa tão lenta,
Moveu-se desconjuntado para todo lado,
E parecendo relâmpago ou rabisco, por causa
Do tapa que eu tinha acabado de lhe dar.
Fiquei escutando até ele quase acabar de subir,
Do corredor rumo ao único quarto terminado,
Antes de levantar pra fazer alguma coisa:

*Then ran and shouted, "Shut the bedroom door,
Toffile, for my sake!" "Company?" he said,
"Don't make me get up; I'm too warm in bed."
So lying forward weakly on the handrail
I pushed myself upstairs, and in the light
(The kitchen had been dark) I had to own
I could see nothing. "Toffile, I don't see it.
It's with us in the room, though. It's the bones."
"What bones?" "The cellar bones - out of the grave."
That made him throw his bare legs out of bed
And sit up by me and take hold of me.
I wanted to put out the light and see
If I could see it, or else mow the room,
With our arms at the level of our knees,
And bring the chalk-pile down. "I'll tell you what -
It's looking for another door to try.
The uncommonly deep snow has made him think
Of his old song, The Wild Colonial Boy,
He always used to sing along the tote road.
He's after an open door to get outdoors.
Let's trap him with an open door up attic."
Toffile agreed to that, and sure enough,
Almost the moment he was given an opening,
The steps began to climb the attic stairs.
I heard them. Toffile didn't seem to hear them.
"Quick!" I slammed to the door and held the knob.
"Toffile, get nails". I made him nail the door shut
And push the headboard of the bed against it.
Then we asked was there anything
Up attic that we'd ever want again.
The attic was less to us than the cellar.
If the bones liked the attic, let them have it.
Let them stay in the attic. When they sometimes
Come down the stairs at night and stand perplexed
Behind the door and headboard of the bed,*

Daí, corri e gritei: "Feche a porta desse quarto,
Toffile, pelo amor que me tens!" "Companhia?",
Disse, "Não vou levantar; a cama está quente".
Sem forças e me apoiando no corrimão
Me arrastei para cima e, debaixo da luz
(A cozinha estava escura), tive de admitir
Que não podia ver nada. "Toffile, não vejo ele.
Mas sei que está aqui conosco. São os ossos."
"Que ossos?" "Do porão, eles saíram da cova."
Com isso, ele virou na cama com as pernas nuas
E se sentou ao meu lado a me segurar.
Eu queria apagar a luz para ver
Se podia ver ele, ou mesmo tatear pelo quarto
Com os braços na altura de nossos joelhos,
E derrubar o monte de giz. "É o seguinte:
Ele está querendo experimentar outra porta.
Com toda essa neve deve estar se lembrando
Da velha canção, *The Wild Colonial Boy*,
Que gostava de cantar na estrada de carga.
Procura uma porta aberta para sair.
Vamos pegá-lo com a porta aberta pro sótão."
Toffile concordou e dito e feito:
Tão logo ele percebeu uma passagem,
Os passos começaram a subir para o sótão.
Eu os ouvia. Mas Toffile parecia que não.
"Já!" Bati a porta e segurei a maçaneta.
"Vá buscar pregos." Fiz ele pregar a porta
E empurrei a guarda da cama contra ela.
Daí nos perguntamos se havia alguma coisa
Que a gente ainda podia precisar do sótão.
Pra nós o sótão servia menos que o porão.
Se os ossos gostavam de lá, que lá ficassem.
Podiam ficar com o sótão. Quando às vezes
Descem a escada de noite e param confusos
Atrás da porta e da cabeceira da cama,

*Brushing their chalky skull with chalky fingers,
With sounds like the dry rattling of a shutter,
That's what I sit up in the dark to say -
To no one anymore since Toffile died.
Let them stay in the attic since they went there.
I promised Toffile to be cruel to them
For helping them be cruel once to him.*

SON. We think they had a grave down in the cellar.

MOTHER. We know they had a grave down in the cellar.

SON. We never could find out whose bones they were.

*MOTHER. Yes, we could too, son. Tell the truth for once.
They were a man's his father killed for me.
I mean a man he killed instead of me.
The least I could do was help dig their grave.
We were about it one night in the cellar.
Son knows the story: but 'twas not for him
To tell the truth, suppose the time had come.
Son looks surprised to see me end a lie
We'd kept up all these years between ourselves
So as to have it ready for outsiders.
But tonight I don't care enough to lie -
I don't remember why I ever cared.
Toffile, if he were here, I don't believe
Could tell you why he ever cared himself. . . .*

*She hadn't found the finger-bone she wanted
Among the buttons poured out in her lap.
I verified the name next morning: Toffile.
The rural letter box said Toffile Lajway.*

Roçando a caveira de giz com dedos de giz,
Fazendo o som seco de venezianas rangendo,
É isto que no escuro me sento a contar -
Pra mais ninguém depois que Toffile morreu.
Que fiquem no sótão já que pra lá se foram.
Prometi a Toffile ser cruel com eles
Pois um dia ajudei eles a serem cruéis com ele.

FILHO - A gente acha que eles tinham uma cova no porão.

MÃE - Sabemos que havia uma cova no porão.

FILHO - A gente nunca ficou sabendo de quem eram os ossos.

MÃE - Ficou, sim. Conte a verdade ao menos uma vez, filho.
Eram de um homem que seu pai matou por mim.
Quero dizer, que ele matou em vez de me matar.
O mínimo que eu podia fazer era ajudar a cavar.
Uma noite fizemos isso no porão.
Filho sabe da estória: mas não cabia a ele
Contar a verdade, e eu penso que já é hora.
Filho se admira de me ver dando fim à mentira
Que guardamos entre nós esses anos todos
Para ter uma coisa pronta pra contar aos de fora.
Mas esta noite não tenho vontade de mentir -
Já nem lembro mais por que me importava mentir.
Também não creio que Toffile, se estivesse aqui,
Pudesse dizer por que ele mesmo se importava. . . .

Ela não tinha achado aquele osso de dedo
Entre os botões espalhados em seu regaço.
Na manhã seguinte, na caixa do correio rural,
Verifiquei o nome: Toffile Lajway.

Fire and Ice

*Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice.*

Fogo e Gelo

Dizem alguns que o mundo acaba queimado.
Dizem outros que gelado.
Pelo desejo que tenho provado,
Fico com aqueles que o querem queimado.
Mas se o mundo tiver de pagar dobrado,
Acho que conheço bastante o rancor
Para dizer que uma morte gelada
É também um primor
E bastante adequada.

Dust of Snow

*The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree*

*Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued.*

Poeira de Neve

O modo como a gralha
Sobre mim derramou
A neve em migalhas
Da cicuta em que pousou,

Fêz meu coração
De novo se animar
E salvou uma fração
De um dia de pesar.

Nothing Gold Can Stay

*Nature's first green is gold,
Her hardest hue to hold.
Her early leaf's a flower;
But only so an hour.
Then leaf subsides to leaf.
So Eden sank to grief,
So dawn goes down to day.
Nothing gold can stay.*

Nada de Ouro Jamais Duraria

É ouro o primeiro verde da natureza,
Seu tom mais raro e sem firmeza.
Sua primeira folha é uma flor
Mas em uma hora já se acabou.
Depois folhas sempre a desfolhar.
Como o Éden se afundou em pesar,
Também a aurora se exaure no dia.
Nada de ouro jamais duraria.

Stopping by woods on a snowy evening

*Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though,
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.*

*My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.*

*He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.*

*The woods are lovely, dark and deep.
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.*

Parando nos Bosques em Noite de Neve

Este bosque imagino de quem seja
Mas seu dono mora no vilarejo
E não verá que páro, enquanto fito
A neve que em seu bosque se despeja.

Meu cavalo deve achar esquisito
Parar onde não há qualquer guarida:
Bosques que um lago gelado margeia
Nesta noite do ano, a mais comprida.

Dá um puxão e agita os sinos do arreio
Como a indagar por erro em tal passeio.
Afora este som, somente o fluir
Da neve em plumas que a brisa permeia.

Fundo e escuro é o bosque a me seduzir,
Mas eu tenho promessas a cumprir,
E muito que andar antes de dormir,
E muito que andar antes de dormir.

The Kitchen Chimney

*Builder, in building the little house,
In every way you may please yourself;
But please please me in the kitchen chimney:
Don't build me a chimney upon a shelf.*

*However far you must go for bricks,
Whatever they cost apiece or a pound,
Buy me enough for a full-length chimney,
And build the chimney from the ground.*

*It's not that I'm greatly afraid of fire,
But I never heard of a house that throve
(And I know of one that didn't thrive)
Where the chimney started above the stove.*

*And I dread the ominous stain of tar
That there always is on the papered walls,
And the smell of fire drowned in rain
That there always is when the chimney's false.*

*A shelf's for a clock or vase or picture,
But I don't see why it should have to bear
A chimney that only would serve to remind me
Of castles I used to build in air.*

A Chaminé da Cozinha

Construtor, quando for construir a casinha,
Em toda parte pode fazer do seu jeito;
Mas, na cozinha, por favor faça do meu,
Não monte a chaminé sobre uma prateleira.

Qualquer preço que custem, por peça ou por peso,
E onde quer que precise buscar os tijolos,
Compre o bastante a uma chaminé inteira,
E construa a chaminé direto do solo.

Não é porque eu tenha muito medo de fogo,
Mas nunca soube de próspera habitação
(E sei de uma que, de fato, não prosperou)
Com a chaminé saindo acima do fogão.

E receio as sinistras manchas de alcatrão
Que sempre ficam nas paredes de papel,
E o cheiro de fogo se afogando na chuva
Que sempre fica quando é falsa a chaminé.

Prateleira é pra relógio, vaso ou gravura,
Mas não sei porque deveria sustentar
Uma chaminé que apenas me lembraria
Castelos que costumava fazer no ar.

Gathering Leaves

*Spades take up leaves
No better than spoons,
And bags full of leaves
Are light as balloons.*

*I make a great noise
Of rustling all day
Like rabbit and deer
Running away.*

*But the mountains I raise
Elude my embrace,
Flowing over my arms
And into my face.*

*I may load and unload
Again and again
Till I fill the whole shed,
And what have I then?*

*Next to nothing for weight;
And since they grew duller
From contact with earth,
Next to nothing for color.*

*Next to nothing for use.
But a crop is a crop,
And who's to say where
The harvest shall stop?*

Catando Folhas

Pás não recolhem folhas
Melhor do que colheres,
E sacos cheios de folhas
Como balões, são leves.

Faço muito barulho
Farfalhando dia inteiro,
Como o coelho e a corça
Que escapolem ligeiro.

Mas os montes que empilho
Mal cabem num abraço,
Por meus braços subindo
E roçando-me a face.

Carrego e descarrego
Fazendo várias vezes
Até encher o galpão
E então, o que é que eu tenho?

Quase nada de peso
E já que ficam foscas
Ao contato com a terra
Quase nada de cor.

Quase nada de útil.
Safrá, porém, é safrá,
E quem vai dizer onde
A colheita se acaba?

West-Running Brook

The Rose Family

*The rose is a rose,
And was always a rose.
But the theory now goes
That the apple's a rose,
And the pear is, and so's
The plum, I suppose.
The dear only knows
What will next prove a rose.
You, of course, are a rose -
But were always a rose.*

A Família da Rosa

A rosa é uma rosa,
E sempre foi uma rosa.
Mas a teoria hoje esposa
Que a maçã é uma rosa,
E a pera, suponho, goza
Como a ameixa, desta prosa.
Só Deus sabe a presunçosa
Que mais tarde será rosa.
Você, é claro, é uma rosa -
Mas sempre foi uma rosa.

Devotion

*The heart can think of no devotion
Greater than being shore to the ocean -
Holding the curve of one position,
Counting an endless repetition.*

Devoção

Não pode o coração imaginar
Amor maior que o da praia pro mar -
Recurvada em uma só posição,
Contando uma eterna repetição.

A Minor Bird

*I have wished a bird would fly away,
And not sing by my house all day;*

*Have clapped my hands at him from the door
When it seemed as if I could bear no more.*

*The fault must partly have been in me.
The bird was not to blame for his key.*

*And of course there must be something wrong
In wanting to silence any song.*

Um Pássaro Menor

Eu queria que um pássaro sempre voasse,
E não cantasse o dia todo perto de casa;

Batia palmas para tocá-lo da porta
Quando sentia não mais poder aguentar.

O defeito em parte é meu que não sou bom.
O pássaro não tem culpa por seu tom.

E é claro que deve haver uma distorção
Em querer silenciar alguma canção.

West-Running Brook

"Fred, where is north?"

"North? North is there, my love.
The brook runs west."

"West-Running Brook then call it."
(West-Running Brook men call it to this day.)
"What does it think it's doing running west
When all the other country brooks flow east
To reach the ocean? It must be the brook
Can trust itself to go by contraries
The way I can with you - and you with me -
Because we're - we're - I don't know what we are.
What are we?"

"Young or new?"

"We must be something.
We've said we two. Let's change that to we three.
As you and I are married to each other,
We'll both be married to the brook. We'll build
Our bridge across it, and the bridge shall be
Our arm thrown over it asleep beside it.
Look, look, it's waving to us with a wave
To let us know it hears me."

"Why, my dear,
That wave's been standing off this jut of shore -"
(The black stream, catching on a sunken rock,
Flung backward on itself in one white wave,
And the white water rode the black forever,
Not gaining but not losing, like a bird
White feathers from the struggle of whose breast

Riacho Poente

"Fred, onde é o norte?"

"Norte? O norte é lá, meu amor.
O riacho corre para oeste."

"Por isso se chama Riacho Poente."
(Riacho Poente é como até hoje é chamado.)
"O que ele pensa que faz correndo pra oeste
Quando todos no campo fluem para leste
Pra alcançar o oceano? Deve ser porque
Confia em si mesmo para andar ao contrário
Tal como confio em você - e você em mim -
Porque nós somos - somos - Não sei o que somos.
O que somos?"

"Jovens ou novos?"

"Alguma coisa somos.
Dizemos ser dois. Vamos mudar: somos três.
Como você e eu nos casamos um com o outro,
Seremos também casados com o riacho.
Construiremos nossa ponte sobre ele,
Nosso braço jogado dormente ao seu lado.
Olha, olha, ele acena uma onda pra nós
Para mostrar que me entende."

"Por que, meu anjo?
Aquela onda se ergue num ressalto da margem -"
(O córrego escuro, numa pedra submersa,
Para trás se lançava em uma onda branca,
E a água branca a negra sempre galgava,
Como um pássaro branco a lutar, sem ganhar
E sem perder, salpicando de brancas penas

*Flecked the dark stream and flecked the darker pool
Below the point, and were at last driven wrinkled
In a white scarf against the far-shore alders.)
"That wave's been standing off this jut of shore
Ever since rivers, I was going to say,
Were made in heaven. It wasn't waved to us."*

*"It wasn't, yet it was. If not to you,
It was to me - in an annunciation."*

*"Oh, if you take it off to lady-land,
As't were the country of the Amazons
We men must see you to the confines of
And leave you there, ourselves forbid to enter -
It is your brook! I have no more to say."*

"Yes, you have, too. Go on. You thought of something."

*"Speaking of contraries, see how the brook
In that white wave runs counter to itself.
It is from that in water we were from
Long, long before we were from any creature.
Here we, in our impatience of the steps,
Get back to the beginning of beginnings,
The stream of everything that runs away.
Some say existence like a Pirouot
And Pirouette, forever in one place,
Stands still and dances, but it runs away;
It seriously, sadly, runs away
To fill the abyss's void with emptiness.
It flows beside us in this water brook,
But it flows over us. It flows between us
To separate us for a panic moment.
It flows between us, over us, and with us.
And it is time, strength, tone, light, life, and love -*

O escuro do rio e o poço negro adiante,
E estas por fim se juntavam qual branca echarpe
(Em torno aos vidoeiros das margens distantes.)
"Aquele onda se ergue num ressaltado da margem,
Como eu estava dizendo, desde quando os rios
Se formaram no céu. Não acenou pra nós."

"Pode ser, mas acenou. Se não pra você,
Foi para mim - como anúncio."

"Ah, se você o pensar no país das mulheres,
Como se fosse a terra das Amazonas,
A cujos confins nós homens as levaríamos
E lá ficassem, sendo-nos proibido entrar, -
O riacho é seu! Nada mais tenho a dizer."

"Você tem sim. Continue. Você pensava em algo."

"Por falar em contrários, veja como o riacho
Naquela onda branca corre contra si mesmo.
É dessa coisa na água que nós viemos
Muito tempo antes de virmos de outro ser.
Nós aqui, na impaciência de nossos passos,
Recuperamos o começo dos começos,
A corrente de tudo aquilo que se esvai.
Dizem que a existência, tal como *Pierrot*
E *Colombina*, sempre no mesmo lugar,
Pode estancar e dançar, mas sempre se esvai.
De forma solene ou triste sempre se esvai
A encher o oco do abismo com o vazio.
Flui ao nosso lado neste riacho d'água,
Mas flui sobre nós. E flui no meio de nós
A nos separar para um momento de pânico.
Flui entre nós, sobre nós e *junto* conosco.
Ele é tempo, força, som, luz, vida e amor -

*And even substance lapsing unsubstantial;
The universal cataract of death
That spends to nothingness - and unresisted,
Save by some strange resistance in itself,
Not just a swerving, but a throwing back,
As if regret were in it and were sacred.
It has this throwing backward on itself
So that the fall of most of it is always
Raising a little, sending up a little.
Our life runs down in sending up the clock.
The brook runs down in sending up our life.
The sun runs down in sending up the brook.
And there is something sending up the sun.
It is this backward motion toward the source,
Against the stream, that most we see ourselves in,
The tribute of the current to the source.
It is from this in nature we are from.
It is most us."*

*"Today will be the day
You said so."*

*"No, today will be the day
You said the brook was called West-Running Brook."*

"Today will be the day of what we both said."

E até substância vertendo insubstância.
A catarata universal da morte
Que se dissipa no nada - e sem oposição,
Salvo por estranha oposição em si mesma,
Não é apenas uma guinada, mas recuo,
Como se o remorso estivesse nela e fosse sagrado.
Ela tem este recuo sobre si mesma
De sorte que a queda de sua maior parte
Sempre é um pouco exaltação, um pouco paródia.
Nossa vida vai parando parodiando o relógio.
O riacho vai parando parodiando nossa vida.
O Sol vai parando parodiando o riacho.
E existe alguma coisa parodiando o Sol.
Pois esse movimento de volta à nascente,
Contra a corrente, no qual mais nos reconhecemos,
É o tributo da correnteza à nascente.
É disto na natureza que nós viemos.
É o que mais somos."

"Hoje será o dia
Que você assim disse."

"Não, hoje será o dia
Que você disse que o riacho era chamado Riacho Poente."

"Hoje será o dia do que ambos dissemos."

A Further Range

Two Tramps in Mud Time

*Out of the mud two strangers came
And caught me splitting wood in the yard.
And one of them put me off my aim
By hailing cheerily "Hit them hard!"
I knew pretty well why he dropped behind
And let the other go on a way.
I knew pretty well what he had in mind:
He wanted to take my job for pay.*

*Good blocks of beech it was I split,
As large around as the chopping block;
And every piece I squarely hit
Fell splinterless as a cloven rock.
The blows that a life of self-control
Spares to strike for the common good
That day, giving a loose to my soul,
I spent on the unimportant wood.*

*The sun was warm but the wind was chill.
You know how it is with an April day
When the sun is out and the wind is still,
You're one month in the middle of May.
But if you so much as dare to speak,
A cloud comes over the sunlit arch,
A wind comes off a frozen peak,
And you're two months back in the middle of March.*

*A bluebird comes tenderly up to alight
And fronts the wind to unruffle a plume
His song so pitched as not to excite
A single flower as yet to bloom.*

Dois Andarilhos em Tempo de Lama

Fora da lama dois forasteiros saíram
E me viram rachando lenha no quintal.
Um deles me tirou o machado da mira:
"Bata com firmeza" - saudou, jovial.
Sabia muito bem por que este se detinha
Deixando que o outro tomasse a dianteira.
Sabia muito bem o que ele pretendia:
Pegar meu trabalho em troca de dinheiro.

Eu cortava eram blocos de carvalho, inteiros,
Redondos como o cepo que usava de escora;
E cada pedaço que eu acertava em cheio
Caía sem rebarbas como lasca de rocha.
As pancadas que uma vida com disciplina
Reserva pelo bem comum em que se empenha,
Naquele dia, tirando folga desta sina,
Eu gastava no modesto corte de lenha.

O sol era quente mas o vento era frio.
Você sabe como é um dia de primavera:
Não há nem sinal de vento e o sol já saiu,
E você adiantou um mês no calendário.
Mas se você se atreve a falar nisto,
Vem logo uma nuvem cobrir os raios do sol,
Um vento gelado se solta do alto de um pico
E você está dois meses atrás: é o inverno que volta.

Ternamente vem pousando um azulão;
Vira-se pro vento lhe assentar uma pluma
E modula seu canto em tal diapasão
Que não excite flor em botão nenhum.

*It is snowing a flake: and he half knew
Winter was only playing possum.
Except in color he isn't blue,
But he wouldn't advise a thing to blossom.*

*The water for which we may have to look
In summertime with a witching-wand,
In every wheelrut's now a brook,
In every print of a hoof a pond.
Be glad of water, but don't forget
The lurking frost in the earth beneath
That will steal forth after the sun is set
And show on the water its crystal teeth.*

*The time when most I loved my task
These two must make me love it more
By coming with what they came to ask.
You'd think I never had felt before
The weight of an ax-head poised aloft,
The grip on earth of outspread feet,
The life of muscles rocking soft
And smooth and moist in vernal heat.*

*Out of the woods two hulking tramps
(From sleeping God knows where last night,
But not long since in the lumber camps).
They thought all chopping was theirs of right.
Men of the woods and lumberjacks,
They judged me bey their appropriate tool.
Except as a fellow handled an ax,
They had no way of knowing a fool.*

*Nothing on either side was said.
They knew they had but to stay their stay
And all their logic would fill my head:
As that I had no right to play*

Cai um névoa fina e ele quase sabia:
O inverno apenas brincava de esconder.
Exceto na cor, o azulão é só alegria,
Mas não aconselha uma coisa a florescer.

A água que em tempo de estio procuramos
Talvez usando até uma varinha mágica,
Agora é um riacho em cada sulco de roda
E uma lagoa em cada marca de casco.
Alegre-se com a água, mas não se esqueça:
Debaixo da terra há uma geada desleal
E atacará depois que o sol se esconder,
Mostrando na água seu dente de cristal.

No momento em que eu mais amava meu trabalho,
Esses dois, ao chegar com aquele pedido,
Devem ter feito com que eu o amasse bem mais.
Parecia até que eu nunca havia sentido
O peso no ar de um machado suspenso,
A firmeza pelos pés bem plantados na terra,
A vida dos músculos se embalando lenta,
Úmida e macia ao calor da primavera.

Saindo da mata dois pedintes troncudos
(Recém-saídos dos campos de madeira,
Dormindo a noite passada só Deus sabe onde)
Clamavam direito a todo corte de lenha.
Sendo homens da mata e também lenhadores
Julgavam-me por seu instrumento adequado,
Não saberiam chamar um sujeito de tolo
Senão pelo modo de empunhar um machado.

De ambos os lados, nada mais se disse.
Eles sabiam que lhes bastava parar
E sua lógica inteira me preencheria:
Eu não tinha direito nenhum de brincar

*With what was another man's work for gain.
My right might be love but theirs was need.
An where the two exist in twain
Theirs was the better right - agreed.*

*But yield who will to their separation,
My object in living is to unite
My avocation and my vocation
As my two eyes make one in sight.
Only where love and need are one,
And the work is play for mortal stakes,
Is the deed ever really done
For Heaven and the future's sakes.*

Com o trabalho com que outro ganha a vida.
Meu direito, amor, mas o seu, necessidade.
E onde estivessem os dois divididos
O mais justo era o seu, é verdade.

Mas, a este divórcio, quem quiser que se renda.
Meu propósito na vida é sempre a junção
De meu talento com meu passatempo,
Como os dois olhos que formam minha visão.
Só quando amor e necessidade se unem deste jeito
E a humanidade é o que está em jogo na feitura,
É que o feito pode realmente ser feito
Pelo amor de Deus e do futuro.

Desert Places

*Snow falling and night falling fast, oh, fast
In a field I looked into going past,
And the ground almost covered smooth in snow,
But a few weeds and stubble showing last.*

*The woods around it have it - it is theirs.
All animals are smothered in their lairs.
I am too absent-spirited to count;
The loneliness includes me unawares.*

*And lonely as it is, that loneliness
Will be more lonely ere it will be less -
A blanker whiteness of benighted snow
With no expression, nothing to express.*

*They cannot scare me with their empty spaces
Between stars - on stars where no human race is.
I have it in me so much nearer home
To scare myself with my own desert places*

Locais Desertos

Neve caindo e a noite, depressa, oh, depressa
Num campo que olhava sem que me detivesse,
E o solo coberto de neve e quase liso
Não fossem as pontas de mato que inda restam.

Os bosques ao seu redor a têm - ela é sua.
Os bichos correm todos para seu refúgio.
E ali nada conto, de ânimo desprovido;
Sem que eu perceba, a solidão em si me inclui.

Por desolada que a solitude ora seja,
Será ainda maior, antes que menor se veja -
Uma ausência de cor de neve anoitecida,
Sem nenhuma expressão e sem nada que enseje.

Não pode me assustar o vazio existente
Entre estrelas - sem humanidade presente;
Disto eu tenho aqui, para me assustar de perto:
Meus próprios locais desertos que me atormentam.

Neither out far nor in deep

*The people along the sand
All turn and look one way.
They turn their back on the land.
They look at the sea all day.*

*As long as it takes to pass
A ship keeps raising its hull;
The wetter ground like glass
Reflects a standing gull.*

*The land may vary more;
But wherever the truth may be -
The water comes ashore,
And the people look at the sea.*

*They cannot look out far.
They cannot look in deep.
But when was that ever a bar
To any watch they keep?*

Nem Longe, Nem Fundo

Pessoas na praia dispostas
Se portam da mesma maneira:
Para a terra dão suas costas
E olham pro mar o dia inteiro.

O tempo todo em que transita,
Um barco leva o casco alçado;
O chão molhado, como vidro,
Reflete a gaivota parada.

A terra talvez mude mais,
Mas onde a verdade se achar:
A água vem bater à praia
E as pessoas olham pro mar.

Não podem sondar profundezas.
Nem vislumbrar grandes distâncias.
Mas quando isto já os deteve
De guardar qualquer vigilância?

Design

*I found a dimpled spider, fat and white,
On a white heal-all, holding up a moth
Like a white piece of rigid satin cloth -
Assorted characters of death and blight
Mixed ready to begin the morning right,
Like the ingredients of a witches' broth,
A snow-drop spider, a flower like a froth,
And dead wings carried like a paper kite.*

*What had that flower to do with being white,
The wayside blue and innocent heal-all?
What brought the kindred spider to that height,
Then steered the white moth thither in the night?
What but design of darkness to appall? -
If design govern in a thing so small.*

Plano

Encontrei uma aranha fofa, gorda e branca
Na branca panacéia exibindo uma traça
Como um pano duro de cetim branco em peça -
Personagens avulsos, morte e praga de planta:
Mistura certa de uma manhã radiante.
Como ingredientes que bruxas põem no tacho:
Uma aranha-galanto, uma flor como baba
E asas mortas como uma pipa de criança.

O que tinha aquela flor ali de ser branca
Em meio a panacéias sempre azuis e serenas?
O que trouxe ali a aranha tão semelhante,
E para ali mandou na noite a traça branca?
Qual plano senão o assombro que a noite encena? -
Se é que existe plano em coisa tão pequena.

Provide, Provide

*The witch that came (the withered hag)
To wash the steps with pail and rag,
Was once the beauty Abishag,*

*The picture pride of Hollywood.
Too many fall from great and good
For you to doubt the likelihood.*

*Die early and avoid the fate.
Or if predestined to die late,
Make up your mind to die in state.*

*Make the whole stock exchange your own!
If need be occupy a throne,
Where nobody can call you crone.*

*Some have relied on what they knew;
Others on being simply true.
What worked for them might work for you.*

*No memory of having starred
Atones for later disregard,
Or keeps the end from being hard.*

*Better to go down dignified
With boughten friendship at your side
Than none at all. Provide, provide!*

Previna-te, Previna-te

A bruxa que viera (a megera franzina)
Com balde e trapo fazer a faxina,
Foi outrora Abishag, a bela menina,

A imagem orgulho de Hollywood.
Longe demais da grandeza e virtude,
Ninguém hoje crê que a ela se alude.

Morra bem cedo e evite essa desgraça.
Se a morte tardia o destino traça,
Convença-te a morrer como ricaça.

Que a Bolsa de Valores te pertença!
Se preciso, em um trono tome assento,
Onde ninguém te chame muxibenta.

Alguns apostaram no que sabiam.
Outros, em que a verdade bastaria.
Se a eles valeu, a ti valeria.

Nenhuma memória de estrelato
Compensa o posterior desacato
Ou evita que o fim seja maltrato.

Melhor perecer de uma morte digna
Junto de amigos comprados na esquina
Que sem nenhum. Previna-te, previna-te!

A Witness Tree

The Gift Outright

*The land was ours before we were the land's.
She was our land more than a hundred years
Before we were her people. She was ours
In Massachusetts, in Virginia,
But we were England's, still colonials,
Possessing what we still were unpossessed by,
Possessed by what we now no more possessed.
Something we were withholding made us weak
Until we found out that it was ourselves
We were withholding from our land of living,
And forthwith found salvation in surrender.
Such as we were we gave ourselves outright
(The deed of gift was many deeds of war)
To the land vaguely realizing westward,
But still unstoried, artless, unenhanced,
Such as she was, such as she would become.*

O Presente Incondicional

A terra era nossa antes de sermos da terra.
Era nossa terra há mais de cem anos,
Antes de sermos seu povo. Ela era nossa
Em Massachusetts, na Virgínia,
Mas éramos da Inglaterra, ainda colonos,
Possuindo o que ainda não nos possuía,
Possuídos pelo que agora não mais possuíamos.
Alguma coisa que estávamos retendo nos enfraquecia
Até que descobrimos que éramos nós mesmos
Que estávamos nos retendo de nossa terra de vida,
E imediatamente encontramos salvação na entrega.
Tal como éramos, incondicionalmente nos demos
(A doação foi lavrada em muitos ações de guerra)
Para a terra que vagamente se realizava para oeste,
Mas ainda tosca, sem lendas e sem disfarce,
Tal como era, tal como se tornaria.

Steeple Bush

Directive

*Back out of all this now too much for us,
Back in a time made simple by the loss
Of detail, burned, dissolved, and broken off
Like graveyard marble sculpture in the weather,
There is a house that is no more a house
Upon a farm that is no more a farm
And in a town that is no more a town.
The road there, if you'll let a guide direct you
Who only has at heart your getting lost,
May seem as if it should have been a quarry -
Great monolithic knees the former town
Long since gave up pretence of keeping covered.
And there's a story in a book about it:
Besides the wear of iron wagon wheels
The ledges show lines ruled southeast northwest,
The chisel work of an enormous Glacier
That braced his feet against the Arctic Pole.
You must not mind a certain coolness from him
Still said to haunt this side of Panther Mountain.
Nor need you mind the serial ordeal
Of being watched from forty cellar holes
As if by eye pairs out of forty firkins.
As for the woods' excitement over you
That sends light rustle rushes to their leaves,
Charge that to upstart inexperience.
Where were they all not twenty years ago?
They think too much of having shaded out
A few old pecker-fretted apple trees.
Make yourself up a cheering song of how
Someone's road home from work this once was,
Who may be just ahead of you on foot
Or creaking with a buggy load of grain.
The height of the adventure is the height*

Diretiva

Recusando tudo que pra nós é demais,
Rumo a um tempo simplificado pela perda
Do detalhe, queimado, puído e aleijado
Como uma escultura de mármore ao relento,
Existe uma casa que não é mais uma casa
Em uma fazenda que não é mais uma fazenda
Em uma aldeia que não é mais uma aldeia.
A estrada até lá - se te conduzir um guia
Que, no fundo, apenas quer te ver perdido -
Pode parecer que antes fora uma pedreira:
Os joelhos monolíticos que a velha aldeia
Há muito já não pretendia ocultar.
E existe num livro uma história a respeito:
Além do estrago feito pela roda dos vagões,
As saliências mostram linhas pautadas de sudeste a noroeste,
Os entalhes feitos por enorme geleira
Cujos pés se plantaram contra o Polo Norte.
Não debes temer o seu frio que, segundo dizem,
Vem ainda assombrar a Montanha Pantera.
Tampouco te importes com a aflição em série
De ser vigiado por quarenta covas de porão
Como pares de olhos em quarenta barris.
Quanto ao rebuliço das árvores sobre ti,
Que desferem sussurros de luz pelas folhas,
É apenas presunção de principiantes.
Onde estavam elas todas há vinte anos atrás?
Elas acham grande coisa haver sombreado
Velhas macieiras furadas por pica-paus.
Componha uma canção alegre que enalteça
Este caminho de alguém que volta pra casa,
Que até pode estar indo a pé a tua frente
Ou rangendo uma charrete cheia de grãos.
O tamanho da aventura é igual ao tamanho

*Of country where two village cultures faded
Into each other. Both of them are lost.
And if your're lost enough to find yourself
By now, pull in your ladder road behind you
And put a sign up CLOSED to all but me.
Then make yourself at home. The only field
Now left's no bigger than a harness gall.
First there's the children's house of make believe,
Some shattered dishes underneath a pine,
The playthings in the playhouse of the children.
Weep for what little things could make them glad.
Then for the house that is no more a house,
But only a belilaced cellar hole,
Now slowly closing like a dent in dough.
This was no playhouse but a house in earnest.
Your destination and your destiny's
A brook that was the water of the house,
Cold as a spring as yet so near its source,
Too lofty and original to rage.
(We know the valley streams that when aroused
Will leave their tatters hung on barb and thorn.)
I have kept hidden in the instep arch
Of an old cedar at the waterside
A broken drinking goblet like the Grail
Under a spell so the wrong ones can't find it,
So can't get saved, as Saint Mark say they mustn't.
(I stole the goblet from the children's playhouse.)
Here are your water and your watering place.
Drink and be whole again beyond confusion.*

Do campo onde as culturas de dois povoados
Fundiram-se entre si. E ambas se perderam.
Se estás perdido bastante para te encontrares,
Recolha, então, tua escada de acesso
E ponha uma placa: FECHADA a todos menos a mim.
Sinta-te em casa. O único campo que resta
Agora é menor que uma ferida de arreio.
Primeiro existe a casinha do faz-de-conta,
Alguns pratos quebrados ao pé de um pinheiro,
Os brinquedinhos da casinha das crianças.
Chore pelas coisinhas com que se alegravam.
E, depois, pela casa que não é mais casa,
Mas só um buraco de porão que os lilases
Fecham aos poucos como furo em massa de pão.
Não era uma casa de brinquedo mas uma casa de verdade.
Teu ponto de chegada e também teu destino
É o córrego cuja água servia à casa:
Frio como um poço ainda perto da nascente,
Muito altivo e original para se enfurecer.
(Sabemos que os rios dos vales, se acordados,
Deixarão seus fiapos em farpas e espinhos.)
Guardei escondido debaixo do arco interno
Da raiz de um velho cedro à margem do córrego
Uma taça quebrada, como um Santo Graal,
Sob encanto que o oculta às pessoas erradas
Que, como diz São Marcos, não devem ser salvas.
(Eu o roubei dentre os brinquedos das crianças.)
Aqui estão tuas águas e teu bebedouro.
Beba e te integre de novo bem longe da confusão.

APÊNDICE

“On Emerson”

ALL that admiration for me I am glad of. I am here out of admiration for Emerson and Thoreau. Naturally on this proud occasion I should like to make myself as much of an Emersonian as I can. Let me see if I can't go a long way. You may be interested to know that I have right here in my pocket a little first edition of Emerson's poetry. His very first was published in England, just as was mine. His book was given me on account of that connection by Fred Melcher, who takes so much pleasure in bringing books and things together like that.

I suppose I have always thought I'd like to name in verse some day my four greatest Americans: George Washington, the general and statesman; Thomas Jefferson, the political thinker; Abraham Lincoln, the martyr and savior; and fourth, Ralph Waldo Emerson, the poet. I take these names because they are

Nearly a quarter of a century after his letter to *The Amherst Student*, Mr. Frost in this piece touches again some of the same depths of belief and disbelief. To have these two pieces of prose together in one volume seems reason enough for the present book—even if there were no other reasons. Originally delivered as an address at the American Academy of Arts and Sciences, on the occasion of the award to Mr. Frost of the Emerson-Thoreau Medal, “On Emerson” was published in revised form in *Dædalus* in the fall of 1959.

going around the world. They are not just local. Emerson's name has gone as a poetic philosopher or as a philosophical poet, my favorite kind of both.

I have friends it bothers when I am accused of being Emersonian, that is, a cheerful Monist, for whom evil does not exist, or if it does exist, needn't last forever. Emerson quotes Burns as speaking to the Devil as if he could mend his ways. A melancholy dualism is the only soundness. The question is: is soundness of the essence.

My own unsoundness has a strange history. My mother was a Presbyterian. We were here on my father's side for three hundred years but my mother was fresh a Presbyterian from Scotland. The smart thing when she was young was to be reading Emerson and Poe as it is today to be reading St. John Perse or T. S. Eliot. Reading Emerson turned her into a Unitarian. That was about the time I came into the world; so I suppose I started a sort of Presbyterian-Unitarian. I was transitional. Reading on into Emerson, that is into "Representative Men" until she got to Swedenborg, the mystic, made her a Swedenborgian. I was brought up in all three of these religions, I suppose. I don't know whether I was baptized in them all. But as you see it was pretty much under the auspices of Emerson. It was all very Emersonian. Phrases of his began to come to me early. In that essay on the mystic he makes Swedenborg say that in the highest heaven nothing is arrived at by dispute. Everybody votes in heaven but everybody votes the same way, as in Russia today. It is only in the second-highest heaven that things get parliamentary; we get the two-party system or the hydra-headed, as in France.

Some of my first thinking about my own language was certainly Emersonian. "Cut these sentences and they bleed," he says. I am not submissive enough to want to be a follower, but

he had me there. I never got over that. He came pretty near making me an anti-vocabularian with the passage in "Monadnock" about our ancient speech. He blended praise and dispraise of the country people of New Hampshire. As an abolitionist he was against their politics. Forty per cent of them were states-rights Democrats in sympathy with the South. They were really pretty bad, my own relatives included.

The God who made New Hampshire
Taunted the lofty land
With little men;—

And if I may be further reminiscent parenthetically, my friend Amy Lowell hadn't much use for them either. "I have left New Hampshire," she told me. Why in the world? She couldn't stand the people. What's the matter with the people? "Read your own books and find out." They really differ from other New Englanders, or did in the days of Franklin Pierce.

But now to return to the speech that was his admiration and mine in a burst of poetry in "Monadnock":

Yet wouldst thou learn our ancient speech
These the masters that can teach.
Fourscore or a hundred words
All their vocal muse affords.
Yet they turn them in a fashion
Past the statesman's art and passion.
Rude poets of the tavern hearth
Squandering your unquoted mirth,
That keeps the ground and never soars,
While Jake retorts and Reuben roars.
Scoff of yeoman, strong and stark,
Goes like bullet to the mark,
And the solid curse and jeer
Never balk the waiting ear.

Fourscore or a hundred is seven hundred less than my friend Ivor Richards' basic eight hundred. I used to climb on board a

load of shooks (boxes that haven't been set up) just for the pleasure I had in the driver's good use of his hundred-word limit. This at the risk of liking it so much as to lose myself in mere picturesqueness. I was always in favor of the solid curse as one of the most beautiful of figures. We were warned against it in school for its sameness. It depends for variety on the tones of saying it and the situations.

I had a talk with John Erskine, the first time I met him, on this subject of sentences that may look tiresomely alike, short and with short words, yet turn out as calling for all sorts of ways of being said aloud or in the mind's ear, Horatio. I took Emerson's prose and verse as my illustration. Writing is un-boring to the extent that it is dramatic.

In a recent preface to show my aversion to being interrupted with notes in reading a poem, I find myself resorting to Emerson again. I wanted to be too carried away for that. There was much of "Brahma" that I didn't get to begin with but I got enough to make me sure I would be back there reading it again some day when I had read more and lived more; and sure enough, without help from dictionary or encyclopaedia I can now understand every line in it but one or two. It is a long story of many experiences that let me into the secret of:

But thou, meek lover of the good!
Find me, and turn thy back on heaven.

What baffled me was the Christianity in "meek lover of the good." I don't like obscurity and obfuscation, but I do like dark sayings I must leave the clearing of to time. And I don't want to be robbed of the pleasure of fathoming depths for myself. It was a moment for me when I saw how Shakespeare set bounds to science when he brought in the North Star, "whose worth's unknown although his height be taken." Of untold worth: it brings home some that should and some that shouldn't come.

Let the psychologist take notice how unsuccessful he has to be.

I owe more to Emerson than anyone else for troubled thoughts about freedom. I had the hurt to get over when I first heard us made fun of by foreigners as the land of the free and the home of the brave. Haven't we won freedom? Is there no such thing as freedom? Well, Emerson says God

Would take the sun out of the skies
Ere freedom out of a man.

and there rings the freedom I choose.

Never mind how and where Emerson disabused me of my notion I may have been brought up to that the truth would make me free. My truth will bind you slave to me. He didn't want converts and followers. He was a Unitarian. I am on record as saying that freedom is nothing but departure—setting forth—leaving things behind, brave origination of the courage to be new. We may not want freedom. But let us not deceive ourselves about what we don't want. Freedom is one jump ahead of formal laws, as in planes and even automobiles right now. Let's see the law catch up with us very soon.

Emerson supplies the emancipating formula for giving an attachment up for an attraction, one nationality for another nationality, one love for another love. If you must break free,

Heartily know,
When half-gods go
The gods arrive.

I have seen it invoked in *Harper's Magazine* to excuse disloyalty to our democracy in a time like this. But I am not sure of the reward promised. There is such a thing as getting too transcended. There are limits. Let's not talk socialism. I feel projected out from politics with lines like:

Musketaquit, a goblin strong,
Of shards and flints makes jewels gay;
They lose their grief who hear his song,
And where he winds is the day of day.

So forth and brighter fares my stream,—
Who drink it shall not thirst again;
No darkness stains its equal gleam,
And ages drop in it like rain.

Left to myself, I have gradually come to see what Emerson was meaning in "Give all to Love" was, Give all to Meaning. The freedom is ours to insist on meaning.

The kind of story Steinbeck likes to tell is about an old labor hero punch-drunk from fighting the police in many strikes, beloved by everybody at headquarters as the greatest living hater of tyranny. I take it that the production line was his grievance. The only way he could make it mean anything was to try to ruin it. He took arms and fists against it. No one could have given him that kind of freedom. He saw it as his to seize. He was no freedman; he was a free man. The one inalienable right is to go to destruction in your own way. What's worth living for is worth dying for. What's worth succeeding in is worth failing in.

If you have piled up a great rubbish heap of oily rags in the basement for your doctor's thesis and it won't seem to burst into flame spontaneously, come away quickly and without declaring rebellion. It will cost you only your Ph.D. union card and the respect of the union. But it will hardly be noticed even to your credit in the world. All you have to do is to amount to something anyway. The only reprehensible materiality is the materialism of getting lost in your material so you can't find out yourself what it is all about.

A young fellow came to me to complain of the department of philosophy in his university. There wasn't a philosopher in

it. "I can't stand it." He was really complaining of his situation. He wasn't where he could feel real. But I didn't tell him so I didn't go into that. I agreed with him that there wasn't a philosopher in his university—there was hardly ever more than one at a time in the world—and I advised him to quit. Light out for somewhere. He hated to be a quitter. I told him the Bible says, "Quit ye, like men." "Does it," he said. "Where would I go?" Why anywhere almost. Kamchatka, Madagascar, Brazil. I found him doing well in the educational department of Rio when I was sent on an errand down there by our government several years later. I had taken too much responsibility for him when I sent him glimmering like that. I wrote to him with troubled conscience and got no answer for two whole years. But the story has a happy ending. His departure was not suicidal. I had a post card from him this Christmas to tell me he was on Robinson Crusoe's island Juan Fernandez on his way to Easter Island that it had always been a necessity for him some day to see. I would next hear from him in Chile where he was to be employed in helping restore two colleges. Two! And the colleges were universities!

No subversive myself, I think it very Emersonian of me that I am so sympathetic with subversives, rebels, runners out, runners out ahead, eccentrics, and radicals. I don't care how extreme their enthusiasm so long as it doesn't land them in the Russian camp. I always wanted one of them teaching in the next room to me so my work would be cut out for me warning the children taking my courses not to take his courses.

I am disposed to cheat myself and others in favor of any poet I am in love with. I hear people say the more they love anyone the more they see his faults. Nonsense. Love is blind and should be left so. But it hasn't been hidden in what I have said that I am not quite satisfied with the easy way Emerson takes dis-

loyalty. He didn't know or ignored his Blackstone. It is one thing for the deserter and another for the deserted. Loyalty is that for the lack of which your gang will shoot you without benefit of trial by jury. And serves you right. Be as treacherous as you must be for your ideals, but don't expect to be kissed good-bye by the idol you go back on. We don't want to look too foolish, do we? And probably Emerson was too Platonic about evil. It was a mere *Tò μὴ οὖ* that could be disposed of like the butt of a cigarette. In a poem I have called the best Western poem yet he says:

Unit and universe are round.

Another poem could be made from that, to the effect that ideally in thought only is a circle round. In practice, in nature, the circle becomes an oval. As a circle it has one center—Good. As an oval it has two centers—Good and Evil. Thence Monism versus Dualism.

Emerson was a Unitarian because he was too rational to be superstitious and too little a storyteller and lover of stories to like gossip and pretty scandal. Nothing very religious can be done for people lacking in superstition. They usually end up abominable agnostics. It takes superstition and the prettiest scandal story of all to make a good Trinitarian. It is the first step in the descent of the spirit into the material-human at the risk of the spirit.

But if Emerson had left us nothing else he would be remembered longer than the Washington Monument for the monument at Concord that he glorified with lines surpassing any other ever written about soldiers:

By the rude bridge that arched the flood
Their flag to April's breeze unfurled
Here once the embattled farmers stood
And fired the shot heard round the world.

Not even Thermopylae has been celebrated better. I am not a shriner, but two things I never happen on unmoved: one, this poem on stone; and the other, the tall shaft seen from Lafayette Park across the White House in Washington.

“The Figure a Poem Makes”

ABSTRACTION is an old story with the philosophers, but it has been like a new toy in the hands of the artists of our day. Why can't we have any one quality of poetry we choose by itself? We can have in thought. Then it will go hard if we can't in practice. Our lives for it.

Granted no one but a humanist much cares how sound a poem is if it is only *a* sound. The sound is the gold in the ore. Then we will have the sound out alone and dispense with the inessential. We do till we make the discovery that the object in writing poetry is to make all poems sound as different as possible from each other, and the resources for that of vowels, consonants, punctuation, syntax, words, sentences, meter are not enough. We need the help of context—meaning—subject matter. That is the greatest help towards variety. All that can be done with words is soon told. So also with meters—particularly in our language where there are virtually but two, strict

“The Figure a Poem Makes” is probably the best known of Mr. Frost's prose pieces, because it has since 1939 been printed and reprinted as the introduction to editions of his collected poems. It is characteristic both in tone of voice and in the way he plays around the edges of his subject with politics and religion. It contains some of his most memorable figures of speech.

iambic and loose iambic. The ancients with many were still poor if they depended on meters for all tune. It is painful to watch our sprung-rhythmists straining at the point of omitting one short from a foot for relief from monotony. The possibilities for tune from the dramatic tones of meaning struck across the rigidity of a limited meter are endless. And we are back in poetry as merely one more art of having something to say, sound or unsound. Probably better if sound, because deeper and from wider experience.

Then there is this wildness whereof it is spoken. Granted again that it has an equal claim with sound to being a poem's better half. If it is a wild tune, it is a poem. Our problem then is, as modern abstractionists, to have the wildness pure; to be wild with nothing to be wild about. We bring up as aberrationists, giving way to undirected associations and kicking ourselves from one chance suggestion to another in all directions as of a hot afternoon in the life of a grasshopper. Theme alone can steady us down. Just as the first mystery was how a poem could have a tune in such a straightness as meter, so the second mystery is how a poem can have wildness and at the same time a subject that shall be fulfilled.

It should be of the pleasure of a poem itself to tell how it can. The figure a poem makes. It begins in delight and ends in wisdom. The figure is the same as for love. No one can really hold that the ecstasy should be static and stand still in one place. It begins in delight, it inclines to the impulse, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life—not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion. It has denouement. It has an outcome that though unforeseen was predestined from the first image of the original mood—and indeed from the very mood.

It is but a trick poem and no poem at all if the best of it was thought of first and saved for the last. It finds its own name as it goes and discovers the best waiting for it in some final phrase at once wise and sad—the happy-sad blend of the drinking song.

No tears in the writer, no tears in the reader. No surprise for the writer, no surprise for the reader. For me the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew. I am in a place, in a situation, as if I had materialized from cloud or risen out of the ground. There is a glad recognition of the long lost and the rest follows. Step by step the wonder of unexpected supply keeps growing. The impressions most useful to my purpose seem always those I was unaware of and so made no note of at the time when taken, and the conclusion is come to that like giants we are always hurling experience ahead of us to pave the future with against the day when we may want to strike a line of purpose across it for somewhere. The line will have the more charm for not being mechanically straight. We enjoy the straight crookedness of a good walking stick. Modern instruments of precision are being used to make things crooked as if by eye and hand in the old days.

I tell how there may be a better wildness of logic than of inconsequence. But the logic is backward, in retrospect, after the act. It must be more felt than seen ahead like prophecy. It must be a revelation, or a series of revelations, as much for the poet as for the reader. For it to be that there must have been the greatest freedom of the material to move about in it and to establish relations in it regardless of time and space, previous relation, and everything but affinity. We prate of freedom. We call our schools free because we are not free to stay away from them till we are sixteen years of age. I have given up my democratic prejudices and now willingly set the lower classes free to

be completely taken care of by the upper classes. Political freedom is nothing to me. I bestow it right and left. All I would keep for myself is the freedom of my material—the condition of body and mind now and then to summons aptly from the vast chaos of all I have lived through.

Scholars and artists thrown together are often annoyed at the puzzle of where they differ. Both work from knowledge; but I suspect they differ most importantly in the way their knowledge is come by. Scholars get theirs with conscientious thoroughness along projected lines of logic; poets theirs cavalierly and as it happens in and out of books. They stick to nothing deliberately, but let what will stick to them like burrs where they walk in the fields. No acquirement is on assignment, or even self-assignment. Knowledge of the second kind is much more available in the wild free ways of wit and art. A school boy may be defined as one who can tell you what he knows in the order in which he learned it. The artist must value himself as he snatches a thing from some previous order in time and space into a new order with not so much as a ligature clinging to it of the old place where it was organic.

More than once I should have lost my soul to radicalism if it had been the originality it was mistaken for by its young converts. Originality and initiative are what I ask for my country. For myself the originality need be no more than the freshness of a poem run in the way I have described: from delight to wisdom. The figure is the same as for love. Like a piece of ice on a hot stove the poem must ride on its own melting. A poem may be worked over once it is in being, but may not be worried into being. Its most precious quality will remain its having run itself and carried away the poet with it. Read it a hundred times: it will forever keep its freshness as a metal keeps its fragrance. It can never lose its sense of a meaning that once unfolded by surprise as it went.

Summary

This dissertation is a translation with commentary of the prose and poetry of Robert Frost. Parting from the supposition that labor plays the primary role for the understanding of the poet's work, the introductory sections of the dissertation present a review of the life and work of the poet, along with a discussion of his visit to Brazil in 1954. The reader will also find a full discussion of the published translations of the poet's work into Portuguese. The second part of the dissertation consists of an anthology of the poet's two principal essays and 32 poems selected from each of Frost's published volumes. Particular attention has been paid to selecting poems, the thematics of which take up work in relation to human consciousness and perception.

Key-words: Frost, Robert Lee. Poetry. North-American Literature. Translation. Work. Pragmatism.

Referências Bibliográficas

1. *Textos de Frost*

- COX, Hyde and LATHEM, Edward Connery. *Selected prose of Robert Frost*. New York/Chicago/San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, Chicago/San Francisco, 1968.
- FROST, Robert. *A boy's will and north of Boston*. New York : Penguin Books, Col. Signet Classic, 1989.
- LATHEM, Edward Connery, ed. *The poetry of Robert Frost: The complete poems*. New York : Henry Holt and Company, 1979.
- THOMPSON, Lawrance. *Selected letters of Robert Frost*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1964.

2. *Antologias em português, contendo traduções de Frost*

- FROST, Robert. *Poemas escolhidos de Robert Frost*. Trad. de Marisa Murray. Rio : Lidador, 1969.
- MARQUES, Oswaldino, org. *Videntes e sonâmbulos: Coletânea de poemas norte-americanos*. Rio : Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955.
- MILLIET, Sérgio, org. *Obras primas da poesia universal*. São Paulo : Livraria Martins, 1957.
- VIZIOLI, Paulo. *Poetas norte americanos*. Antologia Bilíngue, Edição comemorativa do bicentenário da independência dos Estados Unidos da América, 1776-1976. Rio : Lidador, 1974.
- WANDERLEY, Jorge. *Antologia da nova poesia norte-americana*. Rio: Civilização Brasileira, 1992.

3. *Crítica literária sobre Frost*

- BARRY, Elaine. *Robert Frost*. New York : Frederick Ungar Publishing, 1973.

- BOGAN, Louise. *A poesia norte-americana, 1900-1950*. Trad. de Manoel Ferreira. Rio : Revista Branca, 1956.
- CARPEAUX, Otto Maria. Frost e Faulkner. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, 63, p. 7, setembro de 1954.
- COX, James M, ed. *Robert Frost: A collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1962.
- GRAVES, Robert. Introduction. In: *Selected poems of Robert Frost*. New York : Rinehart Editions, 1963.
- HALL, Dorothy Judd. *Contours of belief: Robert Frost*. Athens, Ohio/London : Ohio University Press, 1983.
- JARRELL, Randall. O outro Frost. In: *A poesia e a época*. Trad. de E. C. Caldas. Rio : Revista Branca, s/d.
- KEMP, John. *Robert Frost and New England: The poet as regionalist*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1979.
- LEWIN, Willy. O venerável Robert Frost. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo : 2 de junho de 1962, p. 1.
- MACLEISH, Archibald. Robert Frost and New England. *National Geographic*, 149, April 1976, 438-444.
- NITCHIE, George Wilson. *Human values in the poetry of Robert Frost: A study of a poet's convictions*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1960.
- SERGEANT, Elizabeth Shepley. *Robert Frost: The trial by existence*. Nova York : Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- SQUIRES, Radcliffe. *The major themes of Robert Frost*. Nova York : Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1963.

4. Biografias literárias

- GREINER, Donald J. Robert Frost. In: *Concise dictionary of american literary biography*. Detroit, Michigan : Gale Research Inc., 1989. vol. 3 - The Twenties, 1917-1929, pp. 68-86.
- PRITCHARD, William H. *Frost: A literary life reconsidered*. 2nd edition, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993.
- THOMPSON, Lawrance. *Robert Frost: The years of triumph, 1915-1938*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- UNTERMEYER, Louis. Introduction. In: *The pocket book of Robert Frost's poems*. New York : Pocket Books Inc., 1946.

5. Obras literárias e de crítica literária norte-americanas

- BROOKS, Van Wyck. *America's coming-of-age*. New York : Octagon Books, Reprinted 1975.
- CUNLIFFE, Marcus. *The literature of the United States*, 3rd edition, Suffolk : Penguin Books, 1967.
- EMERSON, Ralph Waldo. Friendship. In: *Essays*. Washington, Jacket Library, National Home Library Foundation, 1932
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaaios*. Primeira série. Trad. Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio : Imago Editora, Col. Lazuli, 1994.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Homens representativos*. Trad. revista, prefácio e notas do Prof. Alfredo Gomes. 3ª ed. São Paulo : Edições e Publicações Brasil Editora S. A., 1960.
- EMERSON, Ralph Waldo. Montaigne, or the skeptic. In: *English traits, representative men & other essays*. New York : E.P.Dutton & Co. Londres : J.M.Dent & Sons. Everyman's Library N° 279, s/d.
- GOTTESMAN, Ronald et al. *The Norton anthology of american literature*. New York/London : W. W. Norton & Company, 2 vols., 1979.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía*. Trad. de Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro, México : Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1991.

RULAND, Richard & BRADBURY, Malcolm. *From puritanism to postmodernism: A history of American Literature*. Nova York : Penguin Books, 1992.

6. Fontes para a compreensão do contexto da recepção literária de Frost no Brasil

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*, Rio : José Olympio, 1952.

ANÔNIMO. Um espírito juvenil num corpo de patriarca. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de agosto de 1954, p. 5.

_____. “A poesia é inevitável no mundo contemporâneo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 de agosto de 1954, p. 5.

CAUTE, David. *The great fear*. New York : Simon and Schuster, 1979, pp. 43 e 331.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. 7. São Paulo : Cultrix, 1976.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974*. São Paulo : Ática, 1978.

PARO, Maria Clara Bonetti. *A recepção literária de Walt Whitman no Brasil: 1º Tempo Modernista (1917-1929)*. São Paulo : 1979. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOARES, Teixeira. Nova poesia estadunidense. *Movimento Brasileiro*. Rio : nº 1, pp. 14-16. Outubro de 1928.

SOCIEDADE PAULISTA DE ESCRITORES. *Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais*. São Paulo : Editora Anhembi, 1955.

7. Obras de referência

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista. São Paulo : Edições Paulinas, 1985.

HOUAISS, Antonio, ed. *Dicionário Inglês-Português*. Rio : Record, 1987.

- KING JAMES'S VERSION OF THE BIBLE. (em formato eletrônico). San Juan Capistrano, CA : Integrated Consulting, 1991.
- NEILSON, William Allan, editor in chief. *Webster's International Dictionary of the English Language*. 2nd. edition. Springfield, Mass. : G. & C. Merriam Company, 1952.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Sonetos de Shakespeare*. São Paulo : Ed. Saraiva, 1952.
- SHAKESPEARE, William. *Hamleto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo : Edições Melhoramentos, Vol. XIII, s/d.
- SINCLAIR, John (ed. in chief). *Collins Cobuild English language dictionary*, London and Glasgow : Collins Publishers/The University of Birmingham, reprinted 1989.
- WATTS, Alan. D. T. Suzuki, o intelectual "não-mental". In: *Tabu*. São Paulo : Editora Três, Coleção Planeta, s/d .